PII
584

teatrul

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

1956 4

COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil **PETRESCU** (președinte), Simion **ALTERESCU**,
Aurel **BARANGA**, Margareta **BĂRBUȚĂ**, Radu **BELIGAN**,
Mihail **DAVIDOGLU**, Lucia **DEMETRIUS**, Dan **NASTA**,
Irina **RĂCHIȚEANU**, Florin **TORNEA**, George **VRACA**.

Redactor-șef: Horia **DELEANU**

PII 584

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

septembrie 4 1956

Pag.
Camil PETRESCU Oglindire obiectivată şi imitaţie . . 3
Tudor ARGHEZI Bilete de papagal : Precizări . . . 6
Simion ALTERESCU Nu simplă comemorare 8
I. M. SADOVEANU Izbînzi de neîntrecut 13
Ştefan Aug. DOINAŞ „Apus de soare" şi cronica dramatică . 20
Eugen LUCA Victoriile şi înfrîngerile agelaştilor şi misogelaştilor 27
Horia DELEANU Triumful lui Goldoni 35
— Ion Ghica şi teatrul 49

PUNCTE DE VEDERE

Radu STANCA „Reteatralizarea" teatrului 52
W. SIEGFRIED Paris, iunie 56 57
A. POP MARŢIAN File de jurnal din Ungaria 64

CRONICA

H. DEL. Avea dreptate Soare 69
I. NEGOIŢESCU—Jocul ambiţiei şi al fatalităţii ; Alfred Margul SPERBER — O experienţă vrednică a fi repetată ; Florian POTRA — Stilul unui teatru ; Ecaterina OPROIU — Umor şi lacrimi de glicerină ; Ştefan POPA — Dincolo de documentar — la viaţă ; Mircea MANCAŞ — „Viforul" la microfon; Al. POPOVICI — Centenarul unui autor dramatic şi un teatru sărac în actori 72
Clar — obscur 88

INSEMNĂRI

Radu ALBALA — Ceva despre histrioni, actori şi un doge ; Şt. Aug. D. — Momente coregrafice în teatru ; Al. P. — Scrisoarea unui copil; Fl. P. — „Grandoarea" şi „servitutea" cronicarului; Al. SOMBORI —„Vinul" şi „piesa populară" 89

P.c 168.292

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

MERIDIANE

Pag.

Petru COMARNESCU — O controversă asupra artei actoricești ;— Shakespeare în China 95

Știri din . . .

U.R.S.S.; Norvegia ; R. Cehoslovacă; Franța; R. P. Bulgaria ; Belgia ; R. D. Germană ; R. P. F. Iugoslavia ; Austria ; Anglia ; Olanda ; S. U. A ; Argentina; Grecia; Brazilia; Italia; Japonia; Finlanda; Islanda. 99

CĂRȚI — REVISTE

M. M. — Adevărata față a lui Ibsen ; **R. C.** — In legătură cu Vlaicu Vodă ; **T. STAICU** — „Revue d'Histoire du théâtre" ; „The Stage" 107

CALENDAR 111

Coperta : Toni Gheorghiu

CAMIL PETRESCU

Oglindire obiectivată și imitație

După cîte știm, o specificare a deosebirilor dintre oglindirea obiectivată și imitație nu s-a făcut pînă acum în teoria artei și astfel dăinuie și azi echivocul familiar, iscat încă din Poetica *lui Aristotel, echivoc accentuat cu veacurile pe toate prelungirile nuanțelor implicate în această problemă, agravat încă prin toate răstălmăcirile posibile.*

Scria Aristotel în Poetica *sa :* „Tragedia este... imitarea unei acțiuni alese, complete, de oarecare proporții, într-o vorbire frumoasă prin aplicarea parțială, deosebită a modalităților de înfrumusețare, — nu în formă epică, ci prin persoane în acțiune —, o reprezentare care prin provocarea sentimentelor de milă și groază în același timp duce în modul acesta la descărcarea de aceste emoții.

Cel mai important element este fabula, căci tragedia este o reprezentare imitativă, dar nu imitînd oameni, ci acțiune și viață. Și chiar viața constă în activitate, iar scopul vieții (fericirea) este un fapt, nu un dat material." (Poetica, 6)

Teoria operei de artă socotită ca o imitație după natură, trecută și prin alambicul lui Boileau, a fost făcută apoi de pe pozițiile cele mai diverse, chiar și de pe colnicele idealiste... A fost prezentă și în estetică la nașterea ei, ca titlu și știință, cu Baumgarten, încît a fost nevoie să fie dîrz combătută de acele teorii ale artei care se voiau întemeiate pe noțiunea de frumos și de „finalitate fără scop".

Efectiv, teoria imitației în artă a provocat atîtea încurcături, încît rînd pe rînd s-au ridicat împotriva ei nu numai artiștii, dar și cea mai mare parte dintre sistemele estetice create în veacul trecut (numeroase și într-un ritm impresionant). Le-a fost ușor acestora să arate că imitația este o vedere trivială și că trebuie să i se opună alte concepții, subțiri și elevate, cele ale ficțiunilor idealizante, a poeziei suave, a spontaneității nelegate de nici o servitute, a evadării din real sub toate formele : vis, poezie pură, pictură fără anecdotă, fără subiect, totul supralicitat pînă la suprarealism, cubism, expresionism și altele.

În fața acestor pretenții egocentrice, întinse pînă în zonele absurdului, stătea însă sentimentul puternic că mai toate capodoperele artei, în decurs de 2500 de ani, au un indiscutabil caracter realist, fie în literatură, fie în teatru, fie în pictură și sculptură, fie în muzică. Acest sentiment s-a închegat în ultimul veac în teoria realismului în artă. Era cu neputință să se închidă ochii în fața evidenței, în fața măreției operelor realiste, și totuși realismul a dus, și din păcate duce, o luptă grea. S-au ridicat împotrivă atîtea teorii seducătoare prin „originalitatea", prin „ingeniozitatea" și prin caracterul lor rafinat, încît numeroși teoreticieni și artiști au cam dat înapoi în concepțiile lor realiste. Pricina acestor zile grele pe care le cunoaște realismul este că de el se ține scai acea rudă a sa foarte precară și meschină, compromițătoare, teoria „imitației", a „copiei fidele", un fel de noroi lipicios din care nu-și poate desface picioarele... De nenumărate ori, realismul a încercat cu indig-

nare și silă să se lepede de această rubedenie milenară, dar niciodată n-a izbutit să convingă definitiv. A clamat el însuși cu dezgust facilitatea imitației, urîciunea tuturor copiilor după natură, dar este cert că n-a convins, mai ales că adversarii săi subtili și egocentrici nu țineau de loc să se convingă, dimpotrivă, erau beți de farmecul formulelor lor, mai totdeauna plastice, spirituale și, în lumea lor, epatante. I s-a recunoscut realismului, cu un sens peiorativ, locul în cărțile de școală, în muzee, în academiile muzicale, în teatrele oficiale, dar destul de rar s-a păstrat în stima „elitei"... Atîți „avangardiști" strîmbă din nas cînd li se vorbește de Balzac !

Pricina acestei neplăcute stări de lucruri nu e în faptul că teoreticienii realismului n-ar fi explicat, cu belșug de argumente teoretice, îndreptățirea punctului lor de vedere. De la ideea de obiectivitate a operei de artă, formulată de unii esteticieni, pînă la viziunea „originară", argumentată impresionant de un filozof de mari merite în stabilirea caracterului realist al oricărei creații, și mai ales pînă la clara, categorica teorie a „reflectării" lumii reale în opera artistului, poziția realismului fusese întemeiată cu hotărîre. Lucrurile merg destul de bine pentru cei de bună credință, cîtă vreme realismul se înfățișează singur, în opoziție cu seducătoarele aberații ale subiectivismului absolut, spontan, liber de orice servitute concretă, al magiei poetice care fermeca pomenitele „elite" (rareori cu adevărat intelectuale). Încurcăturile se iveau cînd apărea, ținîndu-se de mantaua realismului, detestata „artă imitativă", care protesta împotriva anatemei și proclama cu emfază : „Oglindire realistă ? Tocmai asta sînt și eu, chiar oglindirea realității. Ce sînt altceva decît „oglindire", sau, dacă vreți, ce este altceva oglindirea decît reproducerea, redarea fidelă a acestei realități ?" Mai ales cînd imitația apărea sub forma — de care unii erau foarte mîndri — de „copie" după natură, împodobită cu eticheta naturalistă, realismul era și, vai !, este, cuprins de amărăciune și silă. În hotărîrea lui de a se lepăda de asemenea rubedenie, care îl face de rușine, și incapabil s-o renege valabil teoretic, el se lepăda de ea sentimental și „estetic", sărind imprudent de pe propria sa poziție, care îi apare greu de ținut și, ceea ce este mai grav, trădîndu-și propria sa esență, adică adoptînd în mod oportunist și fără jenă, trăsăturile esențiale ale dușmanului înverșunat, ale egocentrismului zis poetic. Încolțiți, reprezentanții realismului se apără teoretic, amendînd prudent și categoric însăși ideea oglindirii obiective. „Nu, noi nu sîntem rudă cu nici un fel de imitație, cu nici o copie după natură (ceea ce e adevărat), pentru că oglindirea, așa cum o înțelegem noi, nu este simplă (?!) redare a modelului ; arta realistă nu este reproducerea realității așa cum e ea, ci e cu totul altceva." Este — pretind ei — „prelucrarea modelului", este realitatea văzută prin prisma artistului, e redare „personală", este „interpretare", da „interpretare", în care se vădesc stilul și personalitatea artistului. Nu se poate spune că nu e frumos. Din păcate, recurgînd la asemenea argumente, lăsînd oglindirea fidelă pe seama imitației și copiei după natură, realismul cedează și nu poate să concureze în nici un caz cu adversarul său de ieri și de azi, care, luînd notă, nu se mulțumește cu o îngenunchiere de compromis.

Nervozitatea și apostazia teoreticienilor (mai ales a artiștilor realiști care se încurcă în considerații teoretice) sînt și mai mari de la apariția în cîmpul artei a unui nou factor, reproducerea mecanică, pe nume : arta fotografiei. Diabolica născocire de la începutul veacului trecut, a celor trei — Niepce, Daguerre, Talbot —, a încurcat și mai rău toate socotelile realismului. Dacă te lepădai de acea rudă compromițătoare care era imitația, deși era vorba tot de mîna și de ochiul omului, ce ai putea să faci cînd o simplă mașină, un simplu aparat, izbutește în tehnica reproducerii „mai bine" decît orice mînă omenească ? Mai ales în sectorul picturii, deruta a fost stupefiantă. De ce să mai semene portretul cu modelul său, în realizarea artistului, dacă fotografia poate izbuti ceva și mai asemănător ? Mare încurcătură au provocat, totuși, portretele Renașterii, cum și atîtea compoziții ale epocilor următoare, cînd în mod cert asemănarea era căutată, pretinsă, fiind un merit și un motiv de mîndrie. Nici peisajul ulterior nu schimba în genere problema. Unii au văzut în apariția fotografiei moartea picturii ca artă, pur și simplu. Pictorii cei mai dornici să demonstreze temperament, cei mai însetați de originalitate au dedus că viitorul picturii stă în abandonarea totală a realismului și în căutarea unor *drumuri noi. S-au propus rînd pe rînd impresionismul, expresionismul, cubismul, fauvismul și așa mai departe. Sînt de neuitat accentele de silă și mînie ale unui atît de îndrăzneț poet ca Baudelaire, cel ce a fost pe deasupra și un critic de artă care a depășit epoca. El formula ironic crezul naturalist astfel:* „Cred că arta este și nu poate fi decît reproducerea exactă a naturii, de aceea, o industrie care ne-ar da un rezultat identic cu natura ar fi arta absolută.” *Și apoi, continua și mai batjocoritor:* „Un zeu răzbunător a îndeplinit dorințele acestei mulțimi. Daguerre a fost jupînul ei. Din acel moment, societatea imundă s-a năpustit ca un singur Narcis să-și contemple propria sa imagine pe metal“ *(primele fotografii erau reproduceri pe metal,* n.n.). *Și, în altă parte:* „Deoarece industria fotografică era refugiul tuturor pictorilor ratați, prea puțin înzestrați sau prea leneși ca să-și termine studiile, această modă universală avea nu numai caracterul orbirii și al imbecilității, dar satisfăcea prin ea și ceva răzbunător.“ *Și încă mai departe:* „Sînt convins că progresele prost aplicate ale fotografiei au contribuit, ca de altfel toate progresele materiale, la sărăcirea geniului francez, și așa destul de rar.“ *Notează Waldemar George, care nu e un realist și din care luăm o parte din aceste citate:* „Baudelaire se trudea să oprească valul de realism, care amenința să cuprindă pictura, de aceea dădea un strigăt de alarmă“. „Din zi în zi — *spunea Baudelaire* — arta își pierde din respectul față de ea însăși, se prosternează înaintea realității exterioare, iar pictorul devine din ce în ce mai înclinat să picteze nu ceea ce visează ci ceea ce vede.“

Dacă spaima de „fotografie” a putut să facă pe un critic atît de pătrunzător, care a anticipat multe judecăți de valoare în artă, să-și piardă vederea clară, e ușor de închipuit ce ravagii a făcut această spaimă în lumea artiștilor plastici și a poeților în genere. Numeroase sînt cazurile în care înșiși autorii și teoreticienii realiști, intimidați și rușinați, își însușesc punctul de vedere al lui Baudelaire despre fotografie, alunecînd pe o altă poziție, care e un realism hibrid, folosind servil unele din argumentele individualismului egocentric. Pricina este că pînă astăzi nu s-a formulat de către teoreticienii artei, sau de către creatorii în artă, adepți ai realismului, în mod valabil și convingător, fără să se abandoneze cerințele și însușirile reale ale acestei modalități în artă, deosebirea de specie — căci este o deosebire de specie — dintre realism și imitație sub orice formă. Dacă teoria oglindirii în artă ar fi fost făcută în mod eficient, așa cum ea a fost făcută în tezele cunoașterii științifice, incompatibilitatea dintre realism și imitație (ori copie după natură) ar fi devenit inteligibilă în cercurile largi ale creatorilor în artă, le-ar fi devenit familiară în discuții și comentarii și ei nu s-ar afla nepregătiți în fața asaltului teoriilor și opiniilor egocentrismului formalist, cum e în genere regula, îndeosebi în Occident. În fața unor argumente și a unei personalități cu prestigiul lui Baudelaire, de pildă, oamenii crezuți realiști se descoperă intimidați, descumpăniți, neputînd să răspundă. Căci cîteva poncife împrumutate chiar de pe panoplia teoriilor idealiste și de pe aceea a purismului poetic nu pot fi deajuns ca să consolideze poziția și teoria realismului în artă, să înlăture echivocurile nedorite și să facă să înceteze o lipsă de convingere, o anumită jenă, iscate din conștiința unei poziții false (fără temei real). Ele trădează — aceste poncife hibride — pofta fără luciditate la roadele din grădina vecină.

O teorie științifică nu poate merge după formula: „Ghici, ce stă în pom, e verde și cîntă? — ??? — Nu știi? — Nu! — E peștele. — Păi, peștele stă în pom? — Stă, dacă îl legi cu o sfoară. — Păi, e verde? — E verde, dacă îl vopsești etc., etc”. Realismul trebuie să se impună teoretic prin el însuși, prin imperativele esenței sale, prin ceea ce are mai adînc în el. Hotărît, nu e nevoie să-l legi cu sfoară și să-l vopsești în verde.

bilete de papagal

TUDOR ARGHEZI

Precizări

Cu toate că actorii vechi suportau porecla grecească de „hipocriți“, legitimă poate la interpreții fără personalitate, mediocri și ingîmfați (Caragiale avea o vorbă a lui, că prostului îi șade bine fudul), actorul de talent e un artist în totalul înțeles. Să nu se bucure ca de o axiomă începătorii lipsiți de vocație, cu orgoliile umflate de vînt ca niște cimpoaie și superbi candidați la nefericirile superlative. Îi întîlnești plini de nimicul lor, nervoși, problematici, cu ceafa nespălată și stufoasă. Acești magnifici viitori ratați nu se vor ridica peste altitudinea interzisă figurației anonime.

Că joacă din pensulă, din condei, din vioară, din daltă, din mască, artistul e același. El scoate din carnea, din sîngele, din sănătatea, din suferințele și sinceritățile lui, opera ce-o face. Operă e lucru și, la artiști, lucru de frumusețe și chin.

Cere abnegație ascetică pregătirea unui rol și cea mai dureroasă caznă e învățarea textului prost pe de rost, fraza stearpă, versurile goale, traducerile de mizerie, replicile mălăiețe, mediocritatea dezolantă nefiind interzisă nici literaturii. Unui poet neizbutit, unui prozator de rînd, le rămîne de ales între critica literară și teatru și-l aleg de preferință pe cel de al doilea, mai colorat și, grație actorului, mai... colaborat.

Odată depășită papagalizarea textului, impus de repertoriu și de influențele inexplicabile ale autorului înțărcat de muzele octogenare, începe rafinarea, penibilă pentru artist, a materiei brute și tîlmăcirea ei în emoție și viață. Actorul e silit să scoată, mai des decît își poate închipui admiratoarea din loje, cu briliante în petala urechii, cristale din bălegar. El trebuie să ricîie cu unghiile însîngerate în roca lui, ca să dea la lumină bijuteriile de durata unei singure zile. În comedia în care apare, ca să piară numaidecît, artistul își joacă propria cumplită tragedie. Satisfacția lui, aproape negativă, i-o dă în treacăt și textul mort al unei piese de aproximații, pe care mijloacele lui de har, dezgropîndu-l din sicriul mormîntului de hîrtie, îl trezesc și pe el la viață. Bineînțeles, talentul poate fi documentat util, dar el nu e căpătat la școală, cum, în patologie, nici intuițiile medicului nu se învață.

Hamlet e jucat în toate limbile aproape de patru veacuri. Au trecut pe scenă sute de buni și excelenți Hamleți, ambiția de maturitate a tuturor actorilor, englezi, francezi, germani, italieni, romîni, și totuși, cel mai definitiv Hamlet a venit în spectacol, relativ de curînd, pe ecran. El a zguduit atît de tare chiar estetica șecspiriană, îndătinată pe Tamisa, încît Marea Britanie a făcut din actorul, care e și regizorul excepționalei realizări, un lord. Nouă, oltenilor, aristocraticul titlu nu ne spune nimic, dar cine știe de cîtă însemnătate se bucură în Anglia, unde lorzii au și un senat al lor, asemenea noblețe, înțelege că ea nu se acordă de florile mărului unui golan fără arbore genealogic, cînd și pisicile distinse și cîinii cîrni au acolo un pedigreu, echivalent cu doctoratul în teologia calvină.

Da, dă autorul un text, dă teatrul scena, sala, recuzita, dar totul cade în derizoriu fără prezența artistului, care sintetizează spectacolul și rămîne singurul factor valabil din scenă. Talentul e atît de expresiv în sine, încît dispare toată ambianța, anihilată de valoarea personajului absorbant. Ceva mai mult, el nici n-ar avea nevoie, mi-aş permite să adaug, de un text oarecare, necum de o hală de vechituri, de ateliere, de peruci şi frizerie. Se poate foarte bine juca teatru în faţa unei perdele de catifea neagră, trasă de la un capăt la celălalt al fundului de scenă, artistul concentrînd în el întregul peisaj de simţire al unui act. Luaţi-l de braţ şi urcaţi-l pe un scaun într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult.

De la un timp încoa, marcat şi de numele Reinhardth (i-am uitat ortografia, derivată parcă din Hardtmuth, care a fost un fabricant de creioane), între autor şi artist s-a intercalat Alteţa Sa Regizorul, fost deocamdată numai director, subdirector sau impiegat de culise, prepus şi la distribuirea de scaune şi draperii. Mulţumită cîte unui talent autentic, de observator just şi de amplificator al efectului psihologic, aplicat şi la text, orice soi de simili şi quasi, regizorul ajunge suveranul echipelor de comedie, degenerînd în calitate pe nebăgate-n seamă, ca-n site făina, cu gradaţii de zero, doi zero, trei zero şi tărîţe.

Regizorul bun e şi el un artist, însuşirile lui precizează şi sporesc pe ale artistului jucat, nu i le împiedică, nu i le ştirbesc, nu i le anulează. În epoca Gusty, Davila, Nottara, Brezeanu, Toneanu, Liciu, Belcot, cu cîţiva iluştri predecesori, atmosfera teatrului, mereu proaspătă şi plină, învăluia delicat tonul spectacolelor din Bucureşti. Diapazonul a descrescut treptat, regia confuză şi pe apucate scăzînd pe măsură în diletanţă. În tîrgurile fără prăvălii de încălţăminte îţi cumperi galoşii de la băcănie. Pe atunci trăia şi Caragiale, cu sfatul ascultat şi cu ironia luată în serios.

Actorul s-a văzut astfel că avea în persoana regizorului, un adversar. În desfăşurarea elanului se iveşte priceperea ostilă a unui funcţionar, trecut în statele de plată cu titluri şi salarii deosebite, plus redevenţe. Sînt talente de artişti şi de regizori ţinute în obscuritate slugarnică şi vasale aroganţei şi ifosului de infatuare, în tovărăşia de monopol, de afinităţi şi interese. Nobleţea frumosului meşteşug al creaţiei dramatice are dreptul să fie dezgustată că procedeele durează şi stăpînesc. Încă din şcoala de teatru criteriul de apreciere se sprijină pe reciprocităţile consimţite după paravan. Scrutez unele autorităţi de specialitate, ieşite din *poate*, din *parcă* şi din *să vedem*, a căror posteritate aşteaptă busturi şi statui de săpun.

Noaptea furtunoasă s-a jucat fiind autorul în viaţă, cu fineţe, cu grotescul catifelat. Zeflemeaua era moderată de grija să nu alunece în grosolănia vulgară a hohotului de rîs din burtă şi intestin. Autorul era de faţă. Mai era de faţă constelaţia artiştilor de mare clasă, care au dat teatrului romînesc eleganţă, echilibru şi dimensiune. Regizorul era bunul simţ şi gustul de discreţie şi puritate al fiecărui interpret. Şcoala răcnetului era necunoscută, şi actorilor nu li se comanda glasul morocănos şi dogit, cu tonul de oală spartă al geambaşului beat. Un actor care ar fi vociferat pe nas cu o răguşeală din beregată era inapt pentru Caragiale. Satira nu trebuia rezolvată în haz şi hazul derivat în mocofănie. Ştefan cel Mare din Delavrancea trage să moară spitaliceşte de-a lungul *Apusului* întreg şi cele din urmă agonii (am scăpat din vedere să le număr cu creionul : trebuie să fi fost cam între şapte şi paispce) sînt urlate solid.

Graţiei regiei care încurajează anapoda pe autori, o piesă de teatru nu se mai debitează în cele trei-patru acte suficiente, ci în cîte 12 „tablouri". Vorbeau doi spectatori într-o pauză : „Să vezi tabloul de acum : e splendid !" Într-adevăr era, dacă vrei, şi splendid : într-un cer de bidinea albastru descrescînd se ridicau stînci de fotografie în culori, arbori de carte poştală în culori pînă la cer : o vitrină cu prăjituri şi cofeturi. Gemete de caval şi muzică depărtată, hăuliri şi apeluri alpiniste. Apoi, mobiliere, mătăsuri, crinoline, dansuri. Tot felul de adjuvante, surogate şi ingrediente, pe lîngă jocurile de lumini electrice în zig-zag. Unde e teatrul ? asta să fie ? Expoziţii de vederi ? magazine de scaune capitonate ? Abuzul de mijloace antiteatrale covîrşeşte. De asemenea corpuri străine au nevoie autorii de bîlci şi panoramă. Îl amesteci în tertipuri şi cioburi, şi artistul piere.

Teatrul bun se reazămă pe om, pe actor. El e şi decor, şi atmosferă, şi idee. Pentru o anume împrejurare concretă e de ajuns o indicaţie, nimic mai mult. Actorul e cu atît mai afirmat cu cît e mai despuiat de falsificările de adaos. El nu afirmă : sugerează.

Se înţelege că în atîta aglomeraţie de nimicuri opulente şi mărfuri, transportate din cooperative şi fabrici pe scenă, orice manechin de cîrpă croită poate da un regizor şi un „dramaturg".

Nu simplă comemorare

Nu ne este mai ușor a vorbi azi despre Millo, după 60 de ani de la moartea sa, decît le era criticilor de acum trei sferturi de veac. Căci — așa cum scria „Romînul" lui Rosetti, din 19 noiembrie 1872 — „...a vorbi despre d. Millo este a vorbi despre teatrul romîn în genere, este a vorbi despre opera căreia și-a consacrat viața acest artist... A vorbi despre d. Millo este a vorbi despre instituțiunea, care, abia născînd, găsi pentru primii și tremurătorii săi pași, un reazim atît de puternic în geniul său artistic".

Și acestea erau scrise cu aproape un sfert de veac înainte ca Millo să-și fi încheiat viața și cariera de teatru, înainte ca Millo să fi dat teatrului romînesc totul.

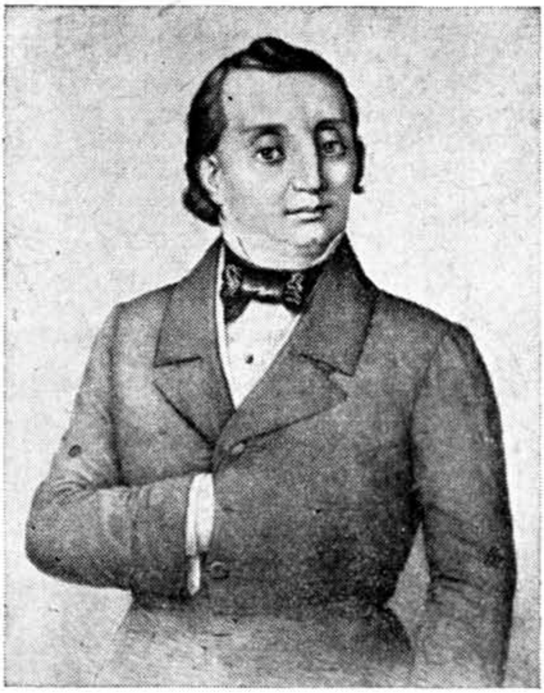
Prilejul aniversar nu cred că ar îndreptăți o simplă înșirare de date biografice, cîrduri de superlative festive, sau obișnuitele pioase gînduri de recunoștință. Sînt cunoscute împrejurările în care Matei Millo și-a părăsit cinul boieresc pentru scenă, sînt obosite adjectivele dăruite de atîtea ori ctitorului teatrului realist romînesc, pentru a le mai repeta. Două preocupări mi se par însă astăzi mai de seamă, pentru ca cinstirea memoriei lui Millo să nu rămînă în stadiul formal al comemorărilor calendaristice gazetărești: contribuția lui Millo la formarea școlii realiste în teatrul romînesc și profilul artistic, personalitatea creatoare a „bădiei".

Desigur că multe alte laturi ale activității sale artistice merită a fi discutate, îmbogățite cu informație istorică și analiză critică. Deosebit de interesantă va fi analiza operei dramatice a aceluia care a început să scrie comedie romînească înaintea lui Facca sau Alecsandri; cu mult se va lărgi perspectiva istorică asupra formației ideologice și artistice a lui Millo, studiindu-se activitatea sa din cercurile pariziene revoluționare pașoptiste; activitatea sa de pedagog și publicist aduce în patrimoniul gîndirii estetice teatrale idei care stau la baza dezvoltării mișcării teatrale romînești; prezența sa în toate provinciile țării are o semnificatie politică și artistică ce merită a fi mai amplu studiată prin tendințele ei unificatoare, prin încercările de a transforma teatrul romînesc dintr-o artă regională într-o artă națională; rolul pe care l-a jucat Millo în dezvoltarea artei regizorale nu este un aspect mai puțin important, iar dovedirea, pe bază de documente existente la îndemînă, că Millo a fost un precursor al societăților dramatice, și nu un refractar ideii unirii forțelor artistice romînești, este tot atît de importantă pentru alcătuirea portretului monografic al marelui actor, ca și datoria istoricilor de teatru de a înlătura încercările unor biografi de culise, care voiau să compromită personalitatea artistică a lui Millo, printr-un anecdotism cancanier lipsit de bază istorică reală.

Toate acestea nu pot intra în sarcina unui articol, totuși festiv. De aceea, ne restrîngem la cele două aspecte enunțate mai sus: contribuția lui Millo la formarea școlii realiste în teatrul romînesc și personalitatea sa artistică.

Pe bună dreptate și fără nici o exagerare s-a spus și se spune că Millo este ctitorul școlii realiste în teatrul romînesc. Această afirmație nu știrbește nimic din prestigiul întemeietorilor Teatrului Național, nici din al lui Costache Aristia, nici din al lui Costache Caragiale, din al primilor actori moldoveni, sau munteni, din acel al animatorilor I. Eliade, Gh. Asachi, G. Barițiu, M. Kogălniceanu sau V. Alecsandri.

Matei Millo și-a făurit concepția sa despre artă și societate în frăție de idei cu cei pomeniți, pornind de la aceleași idealuri de libertate socială și națională, de la același rost activ al artei în raporturile ei cu societatea. Sub influența Academiei Mihăilene, printre ai cărei primi studenți se numără, și a ideilor mișcării revoluționare pașoptiste, Matei Millo însumează în părerile sale despre teatru ideile care au caracterizat mișcarea noastră teatrală de la jumătatea secolului trecut. Alături de Eliade, Bolliac, Kogălniceanu sau V. Alecsandri, Millo contribuie la dezvoltarea teatrului romînesc pe o cale proprie, națională, pe calea necesității reflectării realității romînești în teatru.



Matei Millo, *pictură de C. Lecca*

De altfel, însuși actorul se revendica de la „marii cetățeni" Eliade, Cîmpineanu, Rosetti, Aristia, Kogălniceanu, Ghica, Alecsandri, „pe miinile cărora a fost crescut mic copil teatrul romîn"[1]. Concepția sa despre teatru continuă ideile acestora despre teatrul „școală de moral" spre „nobilarea inimii și deschiderea minții". „Un teatru național cum trebuie să fie, este o barieră puternică în contra destrămării moravurilor", va scrie Millo în anii consolidării „monstruoasei coaliții", cu un an înainte de războiul pentru independență, cerînd guvernului să facă totul „pentru a ridica templul artei romîne, acest focar sfînt al bunului și al frumosului", care „va da astfel poporului pîinea intelectuală de toate zilele și acele exemple de virtuți cetățenești, pe care teatrul poate și e dator să le inspire, pentru a corespunde misiunii lui"[2].

Ceea ce a făcut ca Millo să fie hulit de clasa pe care o părăsit-o, să fie urmărit și uneori chiar persecutat de oficialități, să fie alteori înjosit și obligat să-și profeseze arta în condiții neomenești, a fost tocmai caracterul realist, democratic, popular al artei sale.

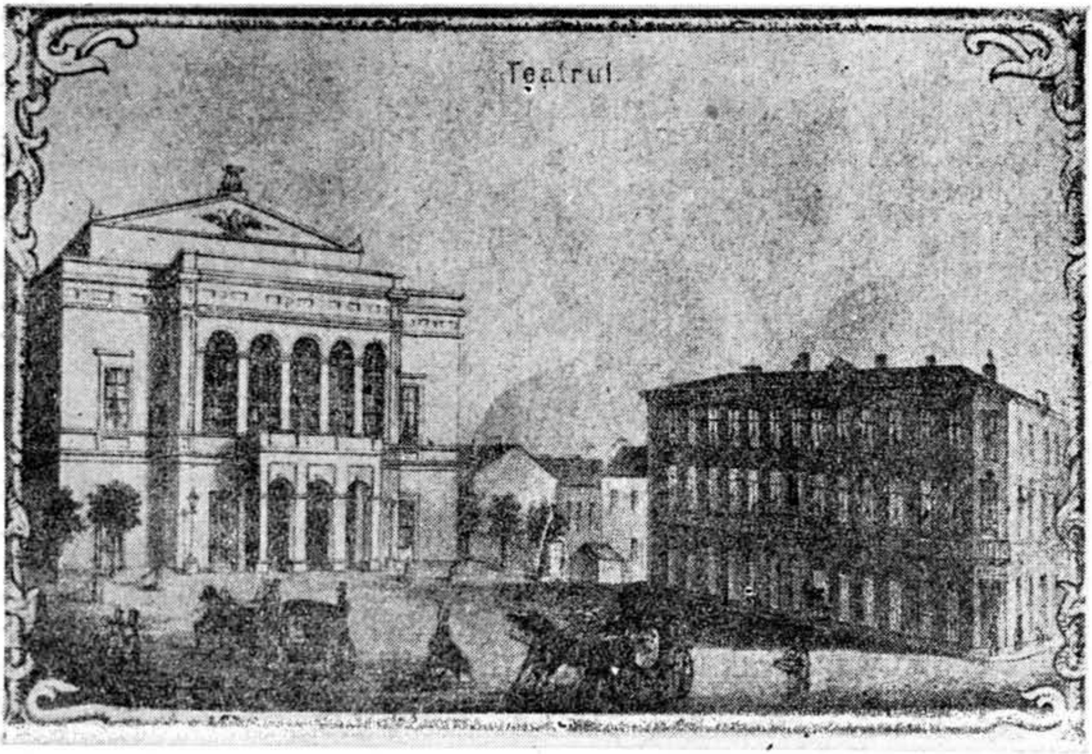
Opera dramatică a lui Matei Millo, ca și repertoriul pe care l-a jucat se caracterizau printr-un ascuțit spirit critic. Protestul împotriva stăpînirii *(Poetul romantic, Postelnicul Sandu Curcă)*; demascarea exploatării boierimii *(Jianu căpitan de haiduci)*; satirizarea falsei democrații burgheze, a monstruoasei coaliții *(Prăpastiile Bucureștilor, Spoielile Bucureștilor, Apele de la Văcărești)* apropiau literatura sa, ca și a celorlalți autori jucați, și în special a lui V. Alecsandri, de literatura realist-critică.

Repertoriul promovat de Millo a creat o mare popularitate trupelor sale; ceea ce a determinat însă marea popularitate a actorului Millo nu a fost numai conținutul repertoriului său, ci stilul său de teatru.

Contribuția lui Matei Millo la dezvoltarea realismului scenic nu se poate reduce la generalizanta caracterizare a lui V. Alecsandri, care scria despre Millo că „a îndreptat teatrul pe calea progresului: prin îngrijirea punerii în scenă, prin împărțirea nimerită a rolurilor, prin perfecționarea jocului actorilor cărora el le-a servit de model și prin buna compunere a repertoriului dramatic". Aportul deosebit de important al lui Millo la școala teatrală romînească este dezvoltarea ei pe linia specificului național, în spiritul realismului autohton. Comparat adeseori cu Fr. le Maître sau cu Levasseur, cei doi mari actori francezi pe care Millo i-a cunoscut, Millo nu s-a lăsat copleșit nici de faima lor, nici de maniera lor de joc, și-a păstrat autenticitatea, personalitatea și originalitatea creatoare proprie stilului său de joc.

Millo a insistat asupra naturii artistice a romînului, pentru a determina încrederea actorilor romîni în forța lor de creație, în capacitatea lor de a fi originali, specifici.

„Romînul este artist din natura lui. Originea, limba, inteligența lui cea vie îl naște artist. Poezia dulce și armonioasă, cîntecele duioase și naive ale poporului sînt simptomele caracteristice care probează că inima romînului este o liră armonioasă gata a cînta."



Teatrul cel Mare (Național) pe vremea lui Millo, într-o stampă de epocă, *de J. R. Huber, 1866*

Important în această declarație, făcută de Millo într-un discurs rostit la deschiderea Conservatorului Național de Muzică și Declamație în 1864, este desigur sursa națională folclorică a artei culte romînești, pe care o stabilește, și nu generalizarea exagerată că „tot romînul e născut poet", mai ales că Millo condiționează dezvoltarea artiștilor romîni : „Cultura artelor poate face din romîni artiști mari... Artele cer sacrificii, abnegație, cele mai adeseori, amorul care avem pentru ele este singura noastră plată."

Nu întîmplător, va împărtăși Millo elevilor de conservator ideile sale care stau la baza artei teatrale realiste. Nici la Aristia, nici la Caragiale (Costache) nu se poate vorbi de teatru realist. Ei sînt actori formați în spiritul școlii romantice și în ale căror mijloace scenice se amestecă uneori și cele realiste. Primul actor care dă o fundamentare științifică realismului scenic în funcție de atitudinea față de textul dramatic (sub raportul generalităților, și Aristia, și C. Caragiale, și M. Millo își propun ca scop relevarea *adevărului* și *frumosului* artei dramatice) este Matei Millo : „Mai mult decît oriunde și decît oricînd, astăzi la noi, pe cînd limba noastră se formează încă, pe cînd atîtea expresii străine se întrebuințează fără nici un control, pe cînd sub o aparență de latinism, ne servim fără nici o logică, cînd de expresii italiene, cînd de cele franceze, este de neapărat în studiile noastre de a da fiecărui cuvînt, fiecărei locuții adevărata și dreapta lor semnificare."

Millo socotea ca prim mijloc pentru exprimarea pasiunilor umane vocea și apoi enumera fizionomia și gestul. În afara pasiunii, a vocației, Millo considera că prima calitate fundamentală a unui actor trebuie să fie „organul, instrumentul indispensabil ca să exprimăm noi, oamenii, diferitele simțeciuni ce străbat sufletul și inima noastră" și, ulterior, punea condiția fizicului „adecă mijloacele exterioare ale corpului care ne ajută ca să reprezintăm cutare sau cutare personagiu, cutare sau cutare caracter". Vocației, vocii și fizicului, trebuie să le dea viață, însă, talentul.

Millo consideră „organul" și „fizicul" ca fiind doar calități exterioare, care se pot valorifica numai dublate de „calitățile morale care completează pe un artist, cînd ele vor fi animate de inteligență și simțămînt, căci după cum cel mai dibaci artist de flaut sau de vioară ar deveni cel mai trist executor dacă instrumentul lui ar fi fals, stricat și schilod, după cum cele mai perfecte instrumente de muzică ar fi nişte bucăţi de lemn în miinile unui executor fără cunoştinţe şi merite muzicale, asemenea şi fizicul şi organul ar fi calităţi cu totul negative, dacă simţămîntul şi inteligenţa nu ar veni a le da viaţă şi căldură".

Iată că la baza şcolii teatrale a lui Millo întîlnim principiul de bază al realismului scenic, privitor la raporturile dintre materie şi gîndire, dintre fizic şi psihic în procesul creaţiei dramatice. Pe acest principiu al unităţii indestructibile psiho-fizice — am zice astăzi — şi pe inspiraţia folclorică naţională, se bazează în fond şcoala realismului clasic a teatrului romînesc, întemeiată de Millo.

Dificultatea cea mare a istoricilor de teatru — atunci cînd vor să stabilească profilul artistic al unui actor din trecut — provine din faptul că nu dispun de mijloace directe de caracterizare artistică. Istoricul de artă poate uşor reface profilul unui pictor după tablourile rămase. Cu mult mai grea e sarcina unui istoric de teatru, nevoit să se adreseze părerilor — mai mult sau mai puţin obiective — ale contemporanilor.

Bolliac şi N. Filimon, G. Bariţiu şi C. Negruzzi, C. A. Rosetti şi V. Alecsandri, M. Pascaly şi D. C. Ollănescu, Fr. Damé şi N. Petraşcu, M. Eminescu şi I. L. Caragiale s-au oprit cu minuţie şi cu dragoste asupra vieţii şi artei lui Millo. De aceea este mai uşor decît la mulţi alţi actori din trecut să cuprinzi caracteristicile artei sale, specificul personalităţii sale artistice şi importanţa ei în complexul dezvoltării teatrului romînesc.

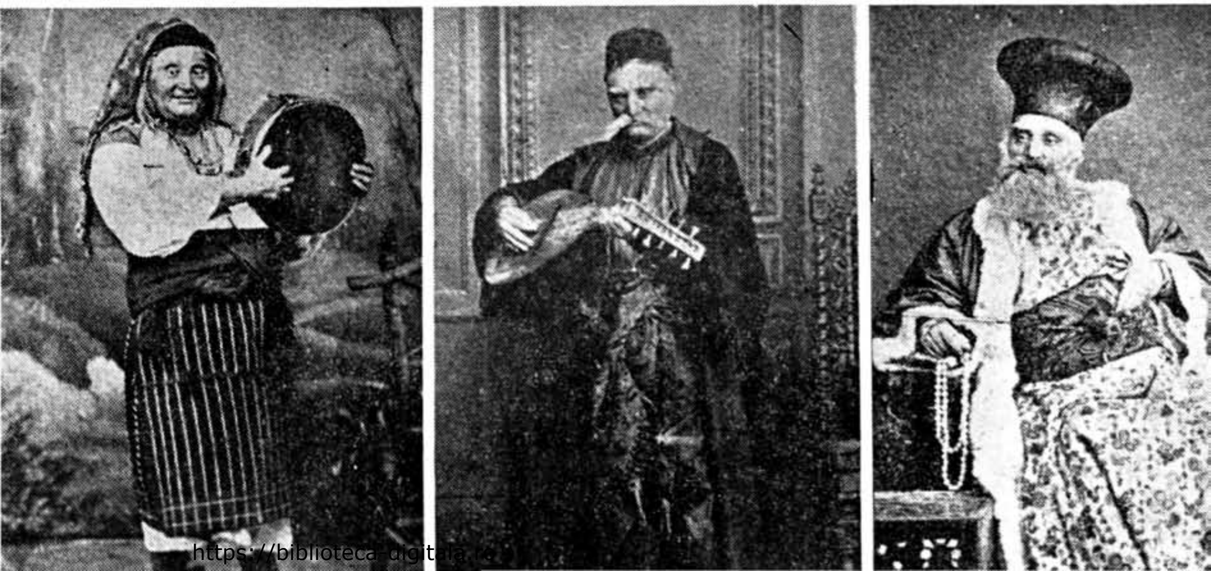
Multitudinea de observaţii şi analize competente făcute de cei pomeniţi relevă încă de la începutul activităţii lui Millo marea influenţă a personalităţii artistice a acestuia, în înlocuirea vechiului stil de teatru grandilocvent cu teatrul realist.

D. C. Ollănescu arată că odată cu venirea lui Millo în 1852 la Bucureşti, „tiradele sforăitoare şi patetice ale melodramelor de bulevarde, rău traduse şi poate rău înţelese, fură înlocuite prin gingăşia glumelor şi vioiciunea spiritului romîn, gesturile extravagante, pozele mîndre cavalereşti şi pasurile cadenţate ca de tenor italian — ale seniorilor, intriganţilor şi trădătorilor întunecoşi, plini de patimi, se eclipsară curînd..." [3]

De seamă pentru stabilirea adevăratului profil artistic al lui M. Millo sînt declaraţiile lui Pascaly. Acestea au darul să infirme exagerările şi interpretările tendenţioase ale unor istorici care n-au văzut în disputa Millo-Pascaly decît latura scandalos-polemică, ignorînd respectul şi dorinţa de colaborare reciprocă, prezente la ambii actori. Arătînd că ţinta teatrului romîn trebuie să fie educarea poporului, răspîndirea bunelor moravuri şi stîrpirea celor rele, apelul semnat de Mihail Pascaly — în 1863 — pentru organizarea teatrului preciza că „...acestea sînt şi cugetările dlui Millo ca artist ce ni le-a repetat de multe ori..." [4]. Biografii mai recenţi ai lui Millo şi Pascaly n-au văzut ceea ce constatase Cezar Bolliac încă în 1865, că : „D. Pascaly este artistul dramatic al teatrului romîn, precum zicem că dl. Millo este incomparabilul artist comic al teatrului romîn" [5].

Bariţiu distingea caracterul naţional al artei lui Millo care „corege prin luarea în ridicol a miilor de viţii, defecte, debilităţi morale, gogomănii şi năucii omeneşti, care s-au încuibat şi au prins oarecum scoarţă pe caracterul romînesc" [6].

Matei Millo în : Baba Hîrca, Barbu Lăutarul şi Boierul din „Prăpastiile Bucureştilor"



Chiriţa şi Mama Anghelușa, Barbu Lăutaru şi Sandu Napoilă, Paraponisitul şi Haimanaua, Gură Cască şi Clevetici, Nicşorescu sau Jianu sînt creaţii cărora Millo le-a dat primul o interpretare realistă. Jocul lui era lipsit de artificii şi nu se mărginea la redarea naturală a acestor personaje. Personajele interpretate de Millo aduceau în scenă tipuri şi moravuri ce reflectau viaţa societăţii contemporane. Matei Millo ştia să redea ridicolul parvenitismului Coanei Chiriţa, obscurantismul Babei Hîrca, găunoşia ultrademagogului Clevetici sau nerozia retrogradului Sandu Napoilă, pentru că arta realistă cu care Millo interpreta această variată galerie de tipuri provenea din aceleaşi surse ca şi scrierile sale, din conţinutul satiric combativ al artei populare. Datorită acestui fapt, creaţiile lui Millo deveneau prin răspîndirea lor în public termeni de comparaţie şi caracterizare pentru diferitele categorii sau titluri sociale autohtone.

C. A. Rosetti, bun cunoscător al procesului de creaţie scenică, se apropie în criticile sale cel mai mult de specificul artei actoriceşti al lui Matei Millo : „Am găsit în domnul Millo un talent deplin, am găsit încă ceea ce mărturisesc că n-aşi fi crezut a găsi la noi, ceea ce lipseşte acum în genere chiar în Franţa (Rosetti se referă la Fr. Le Maître) şi ce dovedeşte după mine un mare artist : simplicitatea gesturilor, un joc natural şi bine simţit". Şi, în altă parte: „Dl. Millo apoi are încă un talent mare şi care este foarte rar în toate ţările, dar care numai la noi nu este încă preţuit. Acest talent, foarte mare pentru un actor, este că ştie a subtînsemna cuvintele cu arta cea mai perfectă ; nu este mai nici un cuvînt ce poate avea o valoare pe care să nu ştie să-l facă a luci în toată splendoarea sa, prin pronunţie, prin mlădierea versului, printr-un gest şi mai cu seamă prin ochii săi atît de elocvenţi."

Asupra altei laturi a creaţiei sale scenice insistă N. Filimon, discutînd măiestria actoricească a lui Millo în funcţie de ştiinţa compunerii rolului, în funcţie de rezultatul creator obţinut prin îndelungi observaţii asupra realităţii, prin capacitatea actorului de a selecţiona elementele caracteristice.

Millo a fost, prin arta sa realistă, un critic al viciilor societăţii în care a trăit. De aceea, Eminescu numea şcoala lui Millo „şcoală a adevărului", pentru că prin arta sa acesta exprima simţirea şi gîndurile poporului.

La şcoala marelui actor s-au format cei mai buni artişti ai teatrului romînesc : Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Ion Petrescu, N. Hagiescu, M. Mateescu, Ştefan Iulian ş.a.

*

Millo împlinise 80 de ani cînd, în stagiunea 1894/1895, şi-a dat spectacolul de adio. Îşi lua rămas bun de la elevii săi, de la public, de la teatru, după mai bine de 65 de ani de activitate.

Jucase atunci, pentru ultima oară, *Coana Chiriţa, Paraponisitul* şi *Barbu Lăutaru.* Scoborînd treptele scenei „după o muncă grea, plină de amărăciune", Millo a lăsat un generos testament artistic viitorilor actori : „Un sfat vă rog să primiţi de la bătrînul actor. Munciţi, studiaţi, trăiţi ca fraţii şi fiţi siguri că veţi triumfa, căci orice s-ar zice, teatrul a avut şi va avea întotdeauna o mare influenţă asupra moravurilor noastre".

Dar Millo nu s-a putut despărţi de teatru fără a se adresa celor pentru care jucase toată viaţa. Vorbind publicului pentru ultima oară, Millo lansa un impresionant mesaj oamenilor simpli ce aveau să alcătuiască publicul teatrului în viitor : „Teatrul este o şcoală a purificării moravurilor, a biciuirii relelor. Puneţi dar mînă de la mînă, nu părăsiţi teatrul şi căutaţi a încuraja pe artişti. Susţineţi teatrul şi mai cu seamă nu lipsiţi de aici cînd se reprezintă piese naţionale, piese pentru susţinerea cărora am luptat totdeauna, căci ele sînt oglinda vie a vieţii poporului".

În septembrie 1896 — acum 60 de ani — s-a stins Matei Millo. Aducerea aminte şi evocarea sînt neîndestulătoare. Teatrul de azi, ca să se poată dezvolta, trebuie să-şi cunoască trecutul. E cel mai bun prilej ca cel mai mare actor romîn din secolul trecut să-şi capete meritata monografie ştiinţifică.

---

[1] *M. Millo,* Discurs la banchetul oferit lui C. A. Rosetti la 25 **de ani** de apariţie a „Romînului". „Romînul", 30 septembrie 1881.

[2] *M. Millo,* Scrisoare către redactorul ziarului „Romînul", 19 decembrie 1876.

[3] *D. C. Ollănescu,* Pagini din istoria teatrului romîn. „Literatura şi arta romînă", 1897.

[4] *M. Pascaly, C. Demetriade, Matilda Pascaly,* Apel şi proiectare, „Reforma', nr. 23 din 2 iulie 1863.

[5] *C. Bolliac,* Teatrul romîn. „Trompeta Carpaţilor", nr. 11 din 11 aprilie 1865.

[6] *G. Bariţiu,* Matei Millo, „Transilvania" din Braşov, nr. 14 din 15 iulie 1870.

ION MARIN SADOVEANU

Izbînzi de neîntrecut

Înainte de a ne apropia de analiza spectacolelor Teatrului Academic de Artă „Maxim Gorki" din Moscova (M.H.A.T.), se cuvine a aminti, în cîteva cuvinte, curentele și sensul lor, care în mai bine de un veac au lucrat la realizarea și fixarea celei mai desăvîrșite formule de teatru. Rod atît al unei pasiuni și dăruiri înnăscute ale poporului rus pentru arta scenei, cît și al încrederii nestrămutate în valoarea și eficacitatea ei socială, precum și al unor experiențe venite de departe și împlinite de doctrine succesive, de gîndiri adînci, sistematizate, asupra artei spectacolului, realizarea de astăzi a M.H.A.T.-ului păstrează în ea și temelia de nezdruncinat a realismului marilor actori ruși de la „Teatrul Mic" din Moscova, din a doua jumătate a veacului trecut, și zbuciumul și doctrina unui A. N. Ostrovski pentru un teatru național popular rusesc, dar mai ales experiența unică a celui care a topit toate tradițiile și a creat o orientare și o învățătură nouă: K. S. Stanislavski, în unire cu V. I. Nemirovici-Dancenko, la conducerea „Teatrului de artă" fundat de ei.

Marile nume ale teatrului rus realist: un Mocealov, un Șcepkin, un Prov Sadovski, un Martinov și-au găsit pînă astăzi în V. I. Stanițin, P. V. Massalski sau A. N. Gribov pe continuatorii lor firești. De asemenea, doctrina închegată parțial a lui Ostrovski (A. N. Ostrovski: *Despre teatru.* Însemnări, discursuri și scrisori, în redactarea lui G. S. Vladikin. Isskustvo, 1941), precum și definirea precisă a realismului în opoziție cu naturalismul Meiningilor, formulată de același mare creator al teatrului realist popular rus, a rămas în bună parte în aplicata experiență a urmașilor. „Adevărul interior" al lui Ostrovski avea să corespundă mai tîrziu într-o formă mult mai limpede, mai evoluată, firește, „realismului lăuntric" găsit de Stanislavski în lucrările sale de laborator teatral.

Am însemnat aceste amănunte pentru a arăta valorile și tradiția care stau astăzi cristalizate în realizările firești pare-se la prima vedere ale minunatelor spectacole ale M.H.A.T.-ului, în realitate un vast corp de doctrină, controlat permanent de experiență și de viață, o gîndire de estetică realistă, nedespărțită nici o clipă de realitatea însăși. Teatrul Academic de astăzi de la Moscova, exponentul teatrului clasic rus de odinioară, ca și reprezentantul de frunte al teatrului sovietic al prezentului, este singurul care să posede acest tezaur unic și prețios.

Numai în felul acesta, adăugîndu-se o disciplină conștientă, un consens nemaiîntîlnit al colectivului de la M.H.A.T., o conștiință despre chemarea socială și demnitatea profesiunii actoricești, se poate explica nu numai realizarea de mare artă a spectacolelor, dar și păstrarea lor mai ales în echilibrul și măsura în care au fost realizate. In fața acestei izbutiri unice, se infirmă toate teoriile care au apărut aiurea, mai ales, și care au căutat alte interpretări și rețete mecaniciste pentru a păstra valorile unui spectacol stabilit, și se spulberă credința că spectacolul, instrument colectiv și complex de exprimare a unei construcții de tonalități și nuanțe, n-ar mai putea păstra și exprima, în aceeași măsură, un lucru odată realizat.

Firește că nu este locul aci de a adînci mai mult această idee. E suficient să se poată afirma în fața spectacolelor date de M. H. A. T. că ele aduc nu numai cea mai înaltă desfătare artistică, dar în același timp și încrederea totală în spectacol, ca într-un instrument perfect de redare a marelui adevăr și de transmitere exactă și repetat aceeași a mesajului autorului, care a creat baza însăși a operei de artă : textul.

Scenă din „Orologiul Kremlinului“

Repertoriul pe care Teatrul Academic de Artă de la Moscova ni l-a înfățișat a fost cu grijă compus din momentele reprezentative ale dramei ruse. O lucrare sovietică, care povestește despre anii frămîntați, de consolidare, ai tînărului stat sovietic: *Orologiul Kremlinului;* o comedie clasică a celui mai mare scriitor: *Roadele învățăturii ;* o piesă din opera scriitorului care a dăruit Teatrul de Artă cu multe succese, dar a și fost lansat de el: *Trei surori,* și în sfîrșit, fragmente dramatizate din două mari lucrări epice de valoare universală, scene din *Anna Karenina* și *Suflete moarte.* Așadar, rînd pe rînd, Lev Nikolaevici Tolstoi, Anton Pavlovici Cehov, Gogol și N. Pogodin ne-au fost înfățișați. Să urmărim spectacolele în ordinea reprezentării lor.

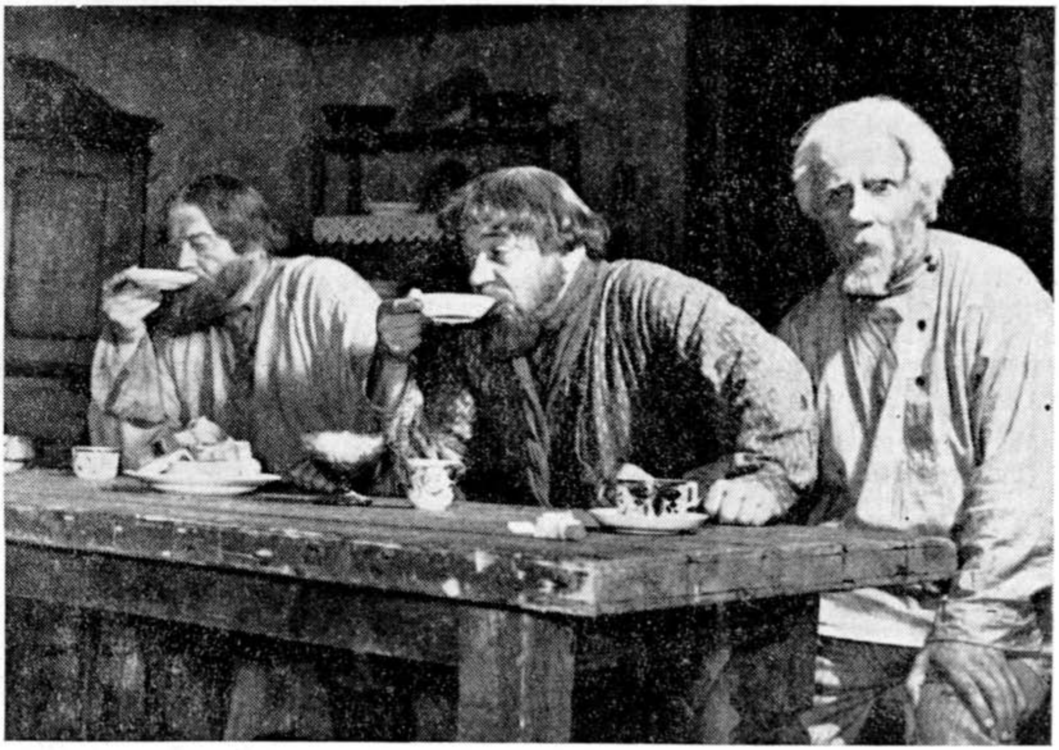
Orologiul Kremlinului este o vastă narațiune în forme dramatice. Ea își situează acțiunea în anul 1920, an încă foarte greu în închegarea ca stat a tinerei Uniuni Sovietice. Aceste greutăți ne sînt prezentate în diversitatea lor și sînt duse pe scenă de diferite personaje, purtătoare ale tuturor problemelor de creștere în noul stat. În centrul piesei, se află figura lui Lenin, care aduce nu numai marele gînd organizatoric, dar și neîncetatul imbold pretutindeni. De la inginerul Zabelin, mare savant în domeniul electricității, care n-are încredere în comunism și vinde țigări în forfoteala pestriță și tragică de lîngă Poarta Iver, din Moscova, și pînă la scriitorul străin, care și el își manifestă neîncrederea în regimul cel nou, mișună prin piesă o lume rusă, ezitantă încă, trecînd prin neplăcute „experiențe“. Căci și Zabelin, ca și ceasornicarul cu mica lui întîmplare de la cooperativă vor ezita, dar vor pune în cele din urmă umărul la zidirea noului stat. Lui Zabelin îi încredințează Lenin conceperea planului de electrificare a Rusiei, după cum ceasornicarului îi încredințează repararea orologiului de la Kremlin, care a stat. Firește că sînt în piesă și tovarăși de credință nestrămutată și de muncă alături de Lenin : Dzerjinski, Ribakov marinarul, Ciudnov țăranul și muncitori. Și Mașa, fiica lui Zabelin, îndrăgostită de Ribakov, le stă foarte aproape. Ezitările, însă, sub puterea lui Lenin sînt înfrînte. Zabelin întocmește planul de electrificare și, ca un simbol pentru viitorul care începe puternic chiar din acești ani de criză, bate și orologiul Kremlinului, dres de ceasornicar.

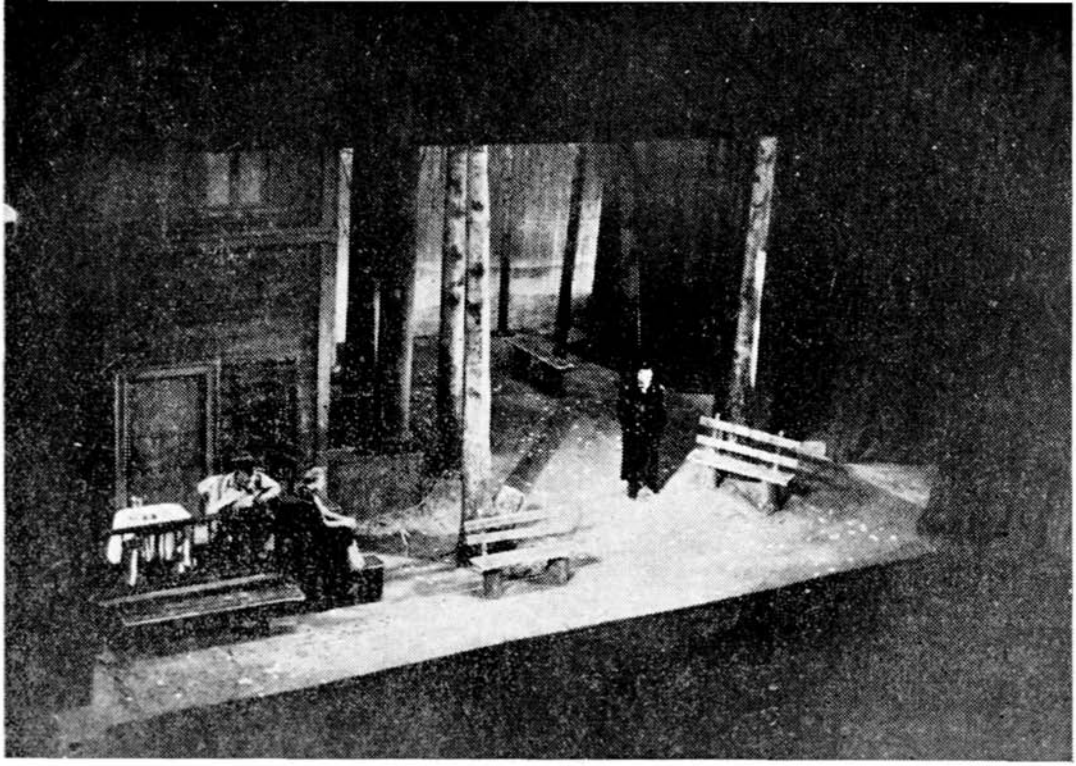
După cum am arătat, toată această desfășurare epică este centrată pe figura lui Lenin. El este focarul care iradiază lumină și putere în toate direcțiile. O mare creație actoricească se impunea. Ea avea să susțină în bună parte întreaga construcție (ceea ce nu înseamnă că mulțimea de creații episodice din jurul ei, la dimensiunile lor, nu o egalează). Și creația aceasta a fost de o izbîndă uluitoare în lucrarea artistică a lui B. A. Smirnov. Lenin, compus de Smirnov, își capătă o trăire întreagă și puternică prin metoda de adîncire practicată de toți actorii M.H.A.T.-ului.

Lenin a fost studiat din gesturi, din tradiție, din imagini, poate și dintr-o cunoaștere mai apropiată. Ni s-a părut la un moment dat că înseși scrierile teoretice ale lui Lenin au oferit cu ritmul compunerilor, cînd înalt științifice, cînd brusc combative, un material de reflexie, asociere și construcție interpretului. Pogodin, autorul lucrării, a înzestrat personajele și cu viața însăși a marilor idei leniniene, și cu încrederea în ele și în lupta pentru ele, și cu o simplitate cu care marele conducător circulă și animă pe cei mulți — țărani și muncitori — chemați la construirea noului stat. Interpretul Smirnov, adîncind și amplificînd mai ales această ultimă trăsătură, a izbutit să dea, credem noi, nu numai o puternică notă în trăirea personajului, dar o realizare strălucită în afirmarea realismului socialist. Lenin astfel creat în simplitate și omenesc crește ca un erou, dar nu al războiului, ci al păcii constructive, ca un intim și prieten al oamenilor, ținut deci permanent în realitate, dar nelipsit nici o clipă de marea viziune romantică a visului său. Lenin trăiește, visează și-și construiește visul. Socotim că în economia ritmurilor felurite ale artei europene, creația aceasta și în acest fel a figurii lui Lenin poate afirma nu numai izbînzile realismului socialist în artă, dar poate fi așezată, pe o încheietură de criză, ca o replică hotărîtoare dezromantizării, încercată pe la începutul veacului nostru de scriitori și artiști apuseni, dezromantizare care, reîntorcînd la un realism aspru, are în ea încă note deznădăjduite. Romantica noului stil, căreia îi aparține minunata creație a lui Smirnov, susținută de un puternic realism în care stă împlîntat elanul ca un steag de victorie, ne-a dat pe eroul cel nou al muncii și al dragostei pentru oameni.

După cum notam mai sus, creațiile celorlalți actori au fost la aceeași înălțime. Iată-l, de pildă, pe B. N. Livanov în rolul lui Zabelin, statuar, imobil și tragic, cu

A.V. Jilțov, A.N. Gribov și A.N. Pokrovski în rolul celor trei țărani din „Roadele învățăturii"





Scenă din „Trei surori" (actul IV)

tablaua legată de gît a negustoriei sale de țigări, purtînd legătura aceasta ca pe un jug. Solemn, demn, înrăit dar închis în el, în primul tablou, el înfățișează și exprimă o generalizare, o tipizare de clasă decăzută și în suferință. Nici o mișcare, o încremenire. Numai cînd vede pe fiica sa Mașa intrînd la un hotel cu marinarul Rîbakov, necunoscut lui, toată concentrarea aceasta generalizată pe o categorie exprimată astfel, se rezolvă în uman și în personal. Cei cîțiva pași, cu brațul întins acuzator, și revenirea apoi și reîncremenirea dau cele două fațete ale unui aceluiași rol realizat pînă la cea mai mică nuanță.

Pentru a ilustra iarăși ca pe o trăsătură unitară a tuturor interpretărilor de la M.H.A.T. această trăire expresivă a actorilor, pînă la ultimul amănunt, voi cita o compunere minunată a artistei A. P. Zueva în rolul Annei, soția bătrînă a țăranului Ciudnov.

Se deretecă prin casă, în așteptarea lui Lenin. Nerăbdare grijulie, bucurie, grabă, îndemn, totul exprimă Zueva, în neclintirea ei greoaie de pe scaun, numai prin bătaia repetată a palmelor pe coapse. E un detaliu de un relief puternic. De altfel, și s-o notăm aci iarăși cu o valabilitate generală pentru stilul de joc al Teatrului de Artă, mîinile sînt de o remarcabilă expresivitate, la toți actorii. Sînt în jocul acestor actori gesturi pe care nu le-am mai întîlnit aiurea. Mîinile mișcate după legile ascendente sau descendente ale liniilor pe care le fac, legate de sentimente stenice sau depresive, sînt în perfecțiunea ritmului lor un instrument de compunere în ele înșile.

Și firește că distribuția lucrării mai are multe creații de mare artă, deși episodice. De pildă, A. P. Gheorghievskaia în Cerșetoarea; O. N. Labzina în Bătrîna cu copilul și mai ales B. I. Petker în Ceasornicarul, fără a uita nici pe marinarul Rîbakov al lui L. F. Zolotuhin, sînt lucrări artistice cu totul remarcabile.

Mai de mult, V. I. Nemirovici-Dancenko, el insuși, a inscenat lucrarea. Astăzi, regia este semnată de M. O. Knebel, I. M. Raevski și V. P. Markov. Socotim că este de prisos să mai insistăm, ca impresie generală, asupra simțămintului de entuziasm artistic, stîrnit de perfecțiunea acestei construcții. Reamintesc mai ales tabloul intii, cu fundalul lui sonor, din capelă, fără nici o stridență, susținut toată vremea în aceeași tonalitate, cu jocul de lumini perfect armonizate, simfonizate cu ritmul evoluțiilor. Precizez de asemenea, de-a lungul piesei, conturarea puternică a momentelor de mozaic, am scrie, care compun lucrarea aceasta epică. Pe bulevard, de pildă, lîngă statuia lui Gogol, într-o grădiniță uscată de o toamnă tîrzie, cuiburile de păsări, părăsite, ca noduri groase în crengi, n-au fost uitate pentru a descrie și locul, și atmosfera. De asemenea, în același tablou, ieșirea precipitată a bătrînei cu căruțul, după dialogul cu marinarul Ribakov, pune în economia de închidere a tabloului și în precizarea lui scenică și o distonare dintre două lumi, și umor. Acestea sînt lucrurile permanent vii, permanent adevărate, care împiedică orice spectacol al M.H.A.T.-ului să cadă în inexpresiv și convențional.

Nu mai puțin strălucit a fost slujită de interpretare satira puternică a marelui Lev Nikolaevici Tolstoi: *Roadele învățăturii.* Scrisă în glumă, pentru un teatru de amatori în preajma anului 1891, piesa pune o problemă gravă, socială ca un fond de idei pentru care pledează, și anume lipsa de pămînt a țăranilor, cărora li se refuză vînzarea, cu înlesniri, de către clasa nobililor posedanți. Alături de această problemă, Tolstoi culege din climatul general al sfîrșitului de veac una dintre cele mai ridicole aberații: spiritismul, și o folosește într-o meșteșugită împletire pentru rezolvarea conflictului său. E așa de stupid boierul Zvezdințev încît vinde numai pentru că îi spune spiritul să vîndă. Toată această poveste, însă, a fost dusă cu înșelătorie de Tania, fată în casă la Zvezdințev, care regizează cu sfori și farse intreaga scenă de spiritism. Apartenența ei puternică la clasa țărănească a dăruit-o cu calități remarcabile, pe care le subliniază Tolstoi: curaj, realism, inventivitate. Tania, care nu se amestecă nici cu clasa intermediară a servitorilor, rămîne curată și întreprinzătoare, urmărind întoarcerea la ea în sat și căsătoria. Regia spectacolului este semnată de M. N. Kedrov, N. N. Litovțeva și P. V. Lesli.

Să consemnăm aci chiar cele ce avem de spus despre marea personalitate a lui M. N. Kedrov. În comedia lui Tolstoi, a reglat ritmurile, a urmărit linia de idei și desfășurare a piesei, fără să impieteze nici o clipă asupra personalității fiecărui artist. În felul acesta, Kedrov a urmat lucrarea predecesorului său Stanislavski, atît de fericit izbutită, și anume: armonizarea teatrului de actor cu teatrul de regizor. Numai din împletirea acestor două contribuții, putea să iasă perfecțiunea pe care o

A.P. Zueva (Korobocika), M.N. Kedrov (Manilov), V.I. Stanițin (Guvernatorul) în „Suflete moarte“

P.I.A. 9904

cunosc spectacolele M.H.A.T.-ului. Şi în această chestiune de ordin general din viaţa însăşi, organică a teatrului, Kedrov are un rol principal. Dar l-am întîlnit şi ca actor. A jucat pe Karenin din fragmente *(Anna Karenina)* şi pe moşierul din *Suflete moarte.* Cîtă deosebire de la un rol la celălalt. Cît drum de la glacialitatea mişelnică, lentă, de reptilă morală a lui Karenin, cocoşat în solemnitatea redingotei şi favoritelor sale, pînă la nătîngenia ridicolă, inconştientă, grotescă a unui papă-lapte roşcovan, care-şi face tichie napoleoniană din perne, a moşierului. Mlădiere, inteligenţă, stăpînire totală a trupului — instrumentul capital al actorului, atît de subliniat de Stanislavski — armonizarea lui cu gama de exprimat, măsurîndu-şi debitul şi pauzele după cronometrul precis al unei adînci intuiţii artistice, actorul Kedrov stă cuprins în bogata lui personalitate alături de tovarăşul său de creaţie, regizorul.

Distribuţia *Roadelor învăţăturii* prezintă de asemenea lucruri remarcabile. Dualismul îngîmfare şi credulitate stupidă al lui Zvezdinţev, exprimat de V. I. Staniţin (minunatul interpret, de altfel, genialul umorist şi critic, al guvernatorului din *Suflete moarte)*; grotescul fiului Zvezdinţev, fin interpretat de P. V. Massalski; valetul Feodor Ivanici al lui V. V. Gotovţev; Tania jucată de T. A. Zabrodina; Bucătăreasa, creată de A. P. Zueva, şi mai ales ţăranul marelui actor A. N. Gribov (medicul militar Cebutikin din *Trei surori)* sînt toate lucrări de o artă neîntrecută. Şi nu putem depăşi rîndurile acestea fără a stărui asupra puterii uimitoare de a crea viaţă — în cele mai expresive şi pregnante forme ale unei arte rafinate şi precise — a lui Gribov. Fireşte, toate sînt strînse aci: adîncire, disciplină, inteligenţă. Dar mai e încă ceva. Gribov face parte din acea familie de artişti puternic dăruiţi, în care trăirea însăşi simplă, firească e expresivă. E în el ceea ce se numeşte în limbaj de teatru: darul de a umple scena. Toate celelalte calităţi adaose fac şi ele un foarte mare actor.

Compunerea plastică a unui rol, precum şi ritmul lui, amîndouă aşezate în slujba unei idei centrale de exprimat, ne duc cu gîndul în mod firesc la deplina reuşită a artistei F. V. Şevcenko în rolul cucoanei grase. Şi la ea, şi la Massalski am văzut folosirea minunată a grotescului, armă puternică de satirizare, precum şi de deservire a orientării principale din comedia lui Tolstoi. Ni s-a desluşit însă precis din folosirea aceasta a grotescului de către actorii Teatrului Academic, că această categorie de estetică realistă, totuşi, nu-şi capătă întregul relief şi puterea de biciuire decît prin măsura şi înăbuşirea, aş scrie, pe care ştiu să le adauge. Reţinerea măiestrită a actorului de la M.H.A.T. (care nu e dispus să se lase antrenat şi să „scoată capul prin rol") e o chestiune de supraveghere permanentă şi călită disciplină artistică, şi mai ales de măsură. Ea e de o folosinţă atît de perfectă în categoria grotescului. Pe linia satirizării propriilor lor personaje au mers V. O. Toporkov în profesor şi B. I. Petker, în Grossman.

Şi iată, în sfîrşit, şi al treilea spectacol, cu drama *Trei surori* de Cehov. E poate cea mai aparent amorfă lucrare a lui Anton Pavlovici, cea mai puţin lămurită, zig-zagată în frînturi de acţiuni. Sub toată această înnegurare stă însă unitatea de nezdruncinat a autorului, de gînd şi creaţie, cu nădejdea într-o lume mai bună. Drama exprimă nu numai deprimarea, dar şi aspiraţiile şi încrederea în viitor. Sub dorul după Moscova se macină undeva în provincie şi Maşa, şi Irina, şi Olga, cele trei surori. Vieţile lor se înnoadă şi se deznoadă în legături trecătoare. Numai starea lor de speranţă e permanentă.

Aci, mai mult ca în oricare altă piesă, sondajele Teatrului Academic de Artă au ajuns la „vîna de aur ce se găseşte în piesele lui Cehov", după cum se rosteşte Stanislavski, adică au găsit adevăratul fond de creaţie umană, autentică, cu integrala lui trăire, din opera scriitorului, căruia în formele artei scenei, în delimitările ei precise, i-au dat viaţă. Aci, mai mult ca oriunde, ritmul interior are valoare, ritmul ca de amibă al sufletului, lent, de configuraţie bizară uneori, pe care tăcerea şi privirea, în cele mai patetice clipe, îl înregistrează şi îl subliniază.

Cît de adevărat este lucrul acesta ne-o dovedește climatul în care Cehov și-a pus oamenii să trăiască. Balzac nu ar putea fi închipuit fără munții de lucruri complicate, masive și grele pe care le strînge în jurul personajelor sale. E o epocă de ascensiune din istoria capitalismului apusean, căreia îi corespund masivitatea și densitatea balzaciană. Lumea lui Cehov și în special cea din *Trei surori* trăiește la suprafață, depresiv, sub apăsare, marasmul dinainte de furtună. În tristețe și așteptare, simțurile se ascut ; lumea din jur privită în monotonia ei se subțiază totuși. Și Stanislavski a surprins minunat esența aceasta cînd a scris : „Cehov a rafinat și adîncit cunoștințele noastre asupra existenței obiectelor, a sunetelor, a luminii de scenă, care, în teatru ca și în viață, exercită o foarte mare înrîurire asupra sufletului".

Pe linia aceasta a exprimării unui adevăr de suflet colectiv, adevăr șerpuitor și inefabil, se înscrie ideea centrală regizorală. Se vor dori deci tăceri expresive, dar nu goluri ; încetiniri de ritmuri, dar nu lungimi ; exprimări de stări opresive de suflet, dar nu depresiv anihilante. Nu este piesa o înfățișare de priveliște patologică, ci mai degrabă de trecătoare îndurerare, în care arde undeva o lumină a nădejdii.

K.N. Elanskaia (Olga), A.K. Tarasova (Mașa) și A.I. Stepanova (Irina) în „Trei surori"

Regia lucrării e semnată de Nemirovici-Dancenko, N. N. Litovțeva și I. M. Raevski. A fost o mare încercare a teatrului. Stanislavski, el însuși, îl juca pe Verșinin. Astăzi, K. N. Elanskaia (Olga), A. K. Tarasova (Mașa) și A. I. Stepanova (Irina) interpretează cu multă măiestrie pe cele trei surori. Cu nuanțe infinite, de la șoaptă pînă la cuvîntul puternic, și cu o deosebită știință a compunerii, Tarasova (care a jucat și pe Anna Karenina, victima unei societăți prefăcute, femeie îndrăgostită și îndurerată, înfățișînd adînc toate aspectele durerii sale) aduce în Mașa o mare compoziție. A. N. Gribov, marele actor iarăși excelent în medicul Cebutikin, M. P. Bolduman în Verșinin ; P. V. Massalski în Tuzenbah au orchestrat savant acest minunat spectacol, una din izbînzile de seamă ale teatrului.

Și alături de înfățișarea autentică a acestor texte dramatice, ni s-au dat frînturi de dramatizări. Am subliniat pe cele din *Anna Karenina* în prețuirea diferitelor interpretări. Rămîne să aducem un ultim și mare elogiu artistului V. V. Belokurov, remarcabilul interpret al lui Cicikov din *Suflete moarte* de Gogol. Acest Figaro rus, compus pe linia sprintenelii și inteligenței, se ridică totuși mai sus prin lărgimea și ecoul problemelor pe care le vîntură. Mai puțin direct, mai puțin ofensiv, e mai adînc prin inventivitate. Așa l-a construit Gogol. Iar artistul i-a adăugat toată strălucirea unei mari și diverse trăiri.

Pe lîngă înalta desfătare artistică adusă de spectacolele Teatrului Academic de Artă „Maxim Gorki" din Moscova, am prețuit după cum se cuvine rezolvarea unor grave probleme de creație și de stil. Și am văzut, mai ales în munca adîncită și legată a unui întreg și mare (în toate înțelesurile) colectiv, posibilitatea depășirilor multiple. Disciplină profesională, conștiință cetățenească a actorului și mai ales probitate și sinceritate fac din spectacolele M.H.A.T.-ului izbînzi unice, de neîntrecut.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

„Apus de soare” și cronica dramatică

În ultimii zece ani, cronica dramatică romînească nu și-a dezvăluit nicicînd calitățile și defectele cu generozitatea de care a dat dovadă referindu-se la spectacolul *Apus de soare* de pe scena Teatrului Național din București. Depășind tăcerea așternută în jurul unor montări clasice, dintre care amintim doar *Regele Lear*, luindu-și parcă „inima-n dinți“, citeva condeie cu totul diferite ca formație, poziție și greutate au oferit cititorului un comentariu atit de variat și elocvent, încît faptul că e limitat nu-l împiedică de a fi reprezentativ.

Dacă despre *Apus de soare* n-ar fi scris decit Radu Popescu („Contemporanul”, 30.III.a.c.) și Mihnea Gheorghiu („Informația Bucureștiului” 11.V.a.c.), am fi consemnat cuvintul unui cronicar cu vădite preocupări față de textul dramatic, alături de impresia unui spectator avizat care — dincolo de personaj — vede totdeauna pe interpret. Dar spectacolul a prilejuit intervenția promptă, la obiect, a unui nume nou, Dinu Săraru („Contemporanul”, 6.IV.a.c.), precum și explicitarea teoretică a acad. G. Călinescu („Contemporanul”, 27.IV.a.c) ; în sfîrșit, ultima ca apariție, cronica lui M. Ghimpu („Steagul Roșu”, 17.V.a.c) se situează ca atitudine față de fenomenul dramatic, între primii doi.

Eveniment de două ori important — o dată ca *reluare*, după zeci de ani, a unei capodopere dramatice romînești și, a doua oară, ca *reluare cu totul diferită*, atit în concepția regizorală cit și în interpretare, de aceea a lui C. Nottara — montarea piesei *Apus de soare* a constituit, în mod firesc, obiect de cronică sau pretext pentru un punct de vedere în problema regiei. Caracterul reprezentativ al cronicilor de care ne ocupăm se datorește opiniilor diferite pe care acestea le exprimă : ecou repetat de cinci ori, dacă nu de fiecare dată altfel, în orice caz de fiecare dată în altă tonalitate, indicind astfel, prin distanțe și înălțimi, efervescența culturală a momentului.

Împrumutînd de obicei pana criticului literar, cronicarul dramatic de azi începe prin a se apleca asupra textelor clasice. De la analiza condițiilor sociale și pînă la scoaterea în evidență a semnificației operei, el efectuează o *reconsiderare*, menită a confrunta textul literar cu optica noastră : curățind izvorul de bălării, el lasă unda să se ridice pînă la chipul nostru însetat care, după ce a băut cu nesaț, se contemplă pe sine însuși în adînc.

După ce prezintă atmosfera anului 1909, cînd a apărut piesa, Radu Popescu vede în *Apus de soare* o expresie literară a dramei trăite de intelectualul Delavrancea : necesitatea „naivă dar sublimă, de a da acestei clase (conducătoare, *n.n.)* și omului din virf, o lecție de patriotism...”. Desigur, este adevărat că „*Apus de soare* se dovedește... spiritului nostru... o analiză aproape desăvîrșită a fenomenului și epocii, un inventar viu și complet, o demonstrație cuprinzătoare... plină de adevăr social și idei artistice“. Dar dacă, așa cum spune cronicarul, lui Delavrancea, intelectual „lipsit de concepția științifică a istoriei... problema socială îi apărea nu rareori reductibilă la problema conducătorului, o problemă oarecum de plan moral“, mai putem oare susține caracterul activ, militant al piesei pentru *timpul* și în *intenția* autorului („o lecție de dreptate socială“ etc) ? În momentul apariției ei, semnificațiile politice și sociale ale operei erau desigur implicate, deoarece artistul Delavrancea presupune pe omul Delavrancea ; dar eficiența lor se vădește abia astăzi. Iată de ce e riscant să privim datele conștiinței artistice, exclusiv ca date ale conștiinței sociale a unui autor.

Abia din clipa cînd începe să vorbească despre figura literară a lui Ştefan cel Mare, cronica dramatică a lui Radu Popescu se situează pe poziţia şi în limitele speciei. Căci opera dramatică nu-şi dezvăluie spiritul în afara personajelor sale. Menirea cronicarului este tocmai de a întrezări, prin şi în personaje, multiplele semnificaţii ale textului, adică de a aprecia întîlnirea autorului cu propriii săi eroi în spectacol. Pentru Radu Popescu, voievodul Moldovei e un personaj shakespearian şi michelangiolesc, titanic şi monumental. Voinţa, autoritatea, conştiinţa primatului raţiunii de stat, grandoarea sa sînt totuşi subordonate omenescului ; nu am avea de-a face cu un „supraom", ci cu un supus al voinţei populare ; Ştefan e interpret, nu autor, e sclavul Moldovei şi al poporului, „un voievod ideal şi unic, în care menirea a coincis cu funcţiunea". Viziunea aceasta este rinascentistă, şi oricît ar dori cronicarul, disociind între romantism şi realism, să elimine contradicţia pe care o implică coexistenţa termenilor de mai sus, încercarea sa rămîne infructuoasă. Titanic şi monumental, voievodul nu poate fi în acelaşi timp un supus, un „sclav al voinţei populare", ci numai un supraom, un geniu. Un titan supus este o contradicţie *in adjecto*. Dacă Ştefan este un supus şi un exponent al voinţei populare, această subordonare neagă în mare măsură caracterul rinascentist al figurii voievodului ; lipsit de conştiinţa genialităţii sale, el este în acelaşi timp lipsit de titanism şi monumentalitate ; simplu mandatar al unei voinţe care îl depăşeşte, el este un om simplu. Nu în conştiinţa sa, ci în conştiinţa celorlalţi, în imaginea pe care şi-o fac despre el cei din jur, şi *numai în aceasta,* voievodul atinge eroicul şi legendarul. Textul dramei lui Delavrancea ne obligă să deosebim între umanitate şi grandoare, căci prima aparţine eroului, iar a doua imaginii sale în conştiinţa celor din jur.

G. Calboreanu în Ştefan cel Mare

Drama lui Ştefan voievod este drama omului ales care, în această piesă, este întîi de toate, tată : al Moldovei, al Oanei şi al lui Rareş, al poporului întreg. În pragul luminos al sfîrşitului, sensul măreţ dar totodată dramatic al vieţii sale este testamentul său. E ceea ce, de altfel, subliniază trei din cei cinci cronicari, cu deosebirea că pentru Radu Popescu acest testament „pare să nu fie atît politic — acomodarea cu imperiul otoman — cît social, şi anume lupta necruţătoare împotriva boierimii..." După părerea noastră, dincolo de politic şi social, fiinţa Moldovei este pentru Ştefan o entitate metafizică sau religioasă, ceea ce corespunde întru totul concepţiei lui Delavrancea, pentru care istoria, redusă la jocul conducătorilor, devine etică. Un suflu de adoraţie străbate piesa : de la supuşi spre voievod, ca un extaz surprins îndeosebi pe chipul Oanei, care paralizează ; şi de la voievod spre fiinţa de mit a Moldovei, ca un fior ce zguduie şi electrizează. Înscriindu-şi testamentul cu spada, într-un act care face din om, pentru ultima dată, un instrument al „misiunii" sale, Ştefan frînge treapta fragilă a umanităţii, aruncîndu-se în legendă.

Pornit pe calea reducerii la unitate, Radu Popescu nu vede din zecile de personaje ale piesei decît pe Ştefan, nu distinge dintre toate problemele spectacolului decît aceea a regiei şi nu remarcă din cei doi regizori decît pe unul singur. Sensibilă la „poezia măreaţă, gravă şi solemnă" a piesei în care „toate calităţile lui Delavrancea, uneori supărătoare, şi-au găsit... o întrebuinţare majoră, un elan care duce spre perfecţiune", cronica îşi îngustează treptat perspectiva şi, odată cu ea, claritatea, încît analiza spectacolului se reduce la un elogiu al unuia dintre regizori.

*

Este meritul intervenţiei lui Dinu Săraru de a spune lucrurilor pe nume. Spectacolul are doi regizori, Marietta Sadova şi Mihail Zirra, iar precizarea aceasta era absolut necesară. Nu e mai puţin adevărat că spiritul în care a fost rezolvat întregul spectacol vădeşte net stilul regizoral al Mariettei Sadova. Piesa are o mulţime de personaje, iar interpreţii acestora nu pot fi lichidaţi prin „felicitări în bloc". Mai ales că — adăugăm noi — Radu Popescu greşeşte susţinînd „lipsa de text a celorlalte personaje" : acestea, cu excepţia lui Moghilă, nu au desigur monoloage formate din perioade imense, cum are Ştefan, însă comentariul lor mărunt şi colectiv alcătuieşte tocmai acel al doilea chip, legendar, al voievodului, şi trebuie să constituie un punct de plecare pentru cea de a doua dimensiune a spectacolului. Regia deţine rolul covîrşitor în realizarea unui spectacol, însă meritele actorilor nu pot fi transferate asupra direcţiei de scenă, după cum contribuţia scenografului nu poate fi neglijată.

Iată de ce intervenţia lui Dinu Săraru — care, dispus a împărţi spectacolul în părţi egale, exagerează totuşi apreciindu-le la fel — ar fi putut constitui o impecabilă punere la punct, dacă n-ar fi conţinut... trei puncte de suspensie în plus.

*

„Dialogul între spectatori" al lui G. Călinescu nu este propriu-zis o cronică, ci un punct de vedere în discuţia asupra regiei. Poziţia e clară şi simplă : s-ar părea că nu există muncă regizorală creatoare dincolo de spiritul textului dramatic. Muzica, invenţia şi mişcarea regizorală, inovaţiile tehnice, toate acestea sînt artificii care, vădind colaborarea dintre regizor şi autor, tulbură poezia dramatică. „Un regizor realist interpretează piesa, dar nu colaborează la ea", căci drama are scopul de „a înălţa ideologiceşte pe spectator, arătîndu-i o oglindire a vieţii, exact aşa cum a ticluit-o autorul, fără a o amesteca cu produse străine".

Limpiditatea acestor afirmaţii de ordin general străluceşte în adînc, ori de cîte ori aplicaţia la particular nu vine să tulbure cleştarul teoriei. Căci acad. G. Călinescu vorbeşte despre mai multe spectacole bucureştene, aduse rînd pe rînd ca exemple ilustrative. După părerea sa, o piesă ca *Apus de soare* fiind „un sistem muzical încheiat", „nu suferă tulburarea cu alte instrumente peste acelea verbale". Afirmaţia este numai aparent apodictică, deoarece, cu cîteva rînduri mai jos, autorul însuşi concede că în *Apus de soare* „fiind vorba de timpul legendar moldav, compoziţia urmează să răsune arhaic şi eroic, idilic şi mitic", găsind că numai un Beethoven, Wagner sau Enescu ar putea fi comentatori indicaţi ai unei creaţii atît de „viforoase" ca a lui Delavrancea. Cîteva rînduri mai jos, întîlnim o nouă concesie de la principiul enunţat : spectacolul a fost alterat îndeosebi de faptul că „n-avem de-a face cu volumul direct al unei orchestre emerite, ci cu o amplificare hîrîitoare a unui disc sau bande de magnetofon". Pînă la urmă, se înţelege deci că nu muzica, în calitatea ei de artă complementară într-un spectacol, ci o muzică contraindicată şi, mai mult, reproducerea supărătoare a unei asemenea muzici, impietează asupra spectacolului de pe scena Teatrului Naţional. În felul acesta, rezerva de principiu care viza regia, asupra utilizării muzicii într-un spectacol teatral, devine o simplă respingere a compoziţiei lui Paul Urmuzescu.

Acelaşi joc, al ideilor care-şi schimbă culoarea pe măsură ce se aplică, apare şi din rezerva asupra scenei rulante. După ce protestează împotriva „duşumelei umblătoare", care introduce în teatru un procedeu cinematografic, G. Călinescu recunoaşte, nu fără ironie, că „scena fiind prea mică, regizorul s-a gîndit că voievodul are nevoie să umble mai mult cu imensa lui spadă", şi-şi îndreaptă critica împotriva spectacolului *Doctorul fără voie*.

Lăsînd la o parte chestiunea de principiu dacă mişcarea podiului sub picioarele actorilor constituie o imixtiune neartistică sau nu, ni se pare că procedeul este mult mai indicat într-un spectacol Molière, în care s-a mers spre viziunea de dinamică exterioară a commediei dell'arte, decît în drama lui Delavrancea, unde artificiul marchează o ruptură în unitatea majestuoasă şi solemnă a spectacolului.

Costumelor şi decorurilor semnate de Mircea Marosin li se aduce acuza de a fi izbitoare prin bizarerie, insinuîndu-se lipsa oricărei documentări, rezolvarea fantezistă, aşa cum se exprima şi Radu Popescu. Afirmaţia este riscată. Costumierul nu poate să rămînă numai la documentele iconografice existente, mai ales pentru o epocă nu prea bogată în asemenea date : el trebuie să sesizeze odată cu spiritul epocii, şi pe cel al operei şi, deci, în mod obligatoriu, să interpreteze. E foarte firesc ca învestmîntarea boierilor bătrîni să aibă ceva arhaic faţă de costumele celor tineri, în contact mai mult sau mai puţin strîns, prin Polonia, cu Occidentul : marele vornic Jurj, sau Toader, proaspăt întors de la Veneţia, poartă haină cu blană, pe o singură mînecă, cu ornamentaţie de brocart, stilizată ; în timp ce Moghilă, care nu-i decît un ţăran boierit, adaugă, la croiala cultă a vestmîntului, o ornamentaţie autohtonă. „Costumierul, patriot, şi-a zis că chiar brocatul în Moldova trebuie să fie naţional. Şi a pus

G. Calboreanu (Ştefan cel Mare) şi Elvira Godeanu (Doamna Maria)

pe el motive de chilimuri. De asemeni a dat unor curteni mîneci de iie ţărănească, de altfel de fantazie", obiectează G. Călinescu. Dar este clar că aşa numitele „mîneci de Putna" — lungi şi largi, lucrate cu broderie în lung, pe drept, care, răsucite, învîrtesc întreg ornamentul — nu sînt exclusiv populare. Ornamentaţia populară apare îndeosebi la Oana şi Rareş, tocmai pentru a marca originea rurală a personajelor, dar aici nu pe brocart, ci pe dimie. Este tot atît de firesc ca pîrcălabii să aducă pe scenă moda cetăţilor respective ; după cum, pentru hatmanul Arbore este posibil un costum de compromis între influenţa polonă (mantie) şi cea romînească (pieptar de piele cu ornamentaţie de piele şi lînă). De ce ne-am mira atunci că Bogdan — al cărui vestmînt de ceremonie reface linia bizantină a frescei de la Suceviţa (sec. al XVI-lea), după cum al lui Ştefan pe cea a frescei de la Sînt-Ilie (sec. al XV-lea) — poartă un vestmînt de luptă aproape polon (zale şi catifea roşie, într-o tonalitate mai sobră şi de o croială mai greoaie) ?

Aceeaşi documentare se vădeşte în decor, care — de la zidul cu „ocniţe" din actul I, la ferestrele cruciforme şi culoarea care imită drapajul de stofă vişinie, tipic bizantin, din actul IV, şi, în fine, la ornamentele solare din discuri smălţuite, din final se referă la elemente picturale sau arhitectonice existente la Probota, Hîrlău, Mirăuţi sau Suceava.

Deşi îşi regăseşte, pentru o clipă, optimismul, entuziasmîndu-se de spectacolul *Vlaicu Vodă,* acad. G. Călinescu critică în continuare mişcarea de mase şi rezolvarea figurii centrale a dramei, găsind aplauze doar pentru Delavrancea şi G. Calboreanu. Scepticismul acesta este ciudat, din partea aceluia care a susţinut, nu de mult, că decorurile operei *Aida* sînt mai impresionante ca piramidele Egiptului, că în spectacolul *Nora* (Teatrul „C. Nottara") totul a fost perfect.

Cele mai preţioase indicaţii ale acad. G. Călinescu sînt acelea care se referă la Ştefan. Acesta nu e un om al Renaşterii, ci un „feudal" care se întemeiază nu pe „genialitatea" sa, ci pe „osul domnesc", „pe ereditate... pe însuşirea sa de a reprezenta tot poporul moldovenesc... Tot timpul, e plin de sine dar nu din îngîmfare ci din sentimentul că a primit de la soartă sarcina de a călăuzi şi ocroti Moldova". Remarcînd deosebita vitalitate a personajului, criticul conchide că „altitudinea vocală în *Apus de soare* este firească şi realistică", reproşînd regiei „umanizarea" eroului.

După părerea noastră, nu e o greşeală că s-a mers pe linia umanizării, aproape pînă la patern şi casnic, a figurii voievodului căci trăsăturile simplităţii fireşti există în personaj. Carenţa regiei stă în faptul că acestui chip nu i s-a opus propria sa imagine în conştiinţa celor din jur, că nu i s-a realizat aura eroică şi legendară care străbate din fiecare cuvînt al domniţelor sau al boierilor. Aceasta se datoreşte nesezisării celor două planuri ale dramei lui Delavrancea : de o parte, voievodul în carne şi oase, patern şi gospodar ; de cealaltă parte, imaginea voievodului, eroică, legendară, mitică. Dincolo de verigile acţiunii, dramatismul trebuia să rezulte tocmai din această pendulare între obiect şi imaginea sa. Ceea ce i-a lipsit spectacolului a fost prezenţa vie, înconjurătoare a Moldovei, ca o conştiinţă înflăcărată în care Ştefan ia proporţii mitice. Această prezenţă trebuia să fie sugerată, întîi de toate, de Doamna Maria ; apoi, de grupul de domniţe care, asemenea unor lebede extatice, contemplă chipul ideal al voievodului în cerul răsturnat peste care plutesc ; în sfîrşit, de boieri care, în masivitatea lor de nămeţi, trebuiau să sugereze o geografie fabuloasă, o împărăţie mitică, în care voinţa voievodului sporeşte stihiile. Personalitatea lui Ştefan are ceva fascinant pentru ceilalţi : Ulea nu numai că nu încearcă să fugă de pedeapsă, dar literalmente se aruncă în spada marelui voievod. Adoraţia, aproape sugrumată de neputinţa cuvintelor, conştiinţa că nu e decît o lacrimă care reflectă sîngeria văpaie a soarelui în amurg, aceasta se întîlneşte ,în spectacol, numai la Oana, cînd, de fapt, trebuia să se vadă, mai ales, la Doamna Maria, simbol palpitînd al Moldovei.

Acad. G. Călinescu relevă necesitatea rezolvării sacerdotale, rarefiate a enumerării eroilor căzuţi pe cîmpul de luptă. Dar liturgicul, solemnul, era necesar şi în scena

Scenă din actul III

încoronării lui Bogdan ; căci, ori de cîte ori se află față în față cu Moldova, în complexa și învăpăiata ei înfățișare, chipul voievodului se încarcă de venerația celorlalți : întîlnirea se transformă în rit.

*

Cronicile lui M. Ghimpu și Mihnea Gheorghiu nu pornesc de la premisele teoretice ale artei teatrale, dar oferă o succintă analiză a spectacolului. După ce arată că esența dramei stă în voința lui Ștefan de a crea „toate condițiile pentru ca acest testament, al lor (al celor căzuți în luptă, *n.n.)* și al lui, să fie respectat ca o chezășie pentru vremurile următoare", M. Ghimpu se referă la caracterul simfonic al acestei piese, reproșînd regiei preocuparea exclusivă față de „tipul cardinal" : „S-a obținut astfel un spectacol impresionant prin jocul interpretului principal, artistul poporului G. Calboreanu, dar insuficient realizat artisticește în ansamblul lui". Nu numai „arhitectonica dramei", cum spune cronicarul, este astfel știrbită, ci chiar substanța ei e redusă la jumătate. Pe bună dreptate se reproșează monologului lui Moghilă lipsa de patos. Atîta însă că prezența figurativă, fără destulă emoție, a Doamnei Maria și a domnițelor nu e o consecință a acestui fapt, ci face parte dintr-un întreg complex de date ale regiei. Nu sîntem de aceeași părere cu cronicarul că interpretarea a minimalizat personajele celor trei doctori, dar recunoaștem că are dreptate susținînd că anume detalii de decor (perdeaua galbenă, drugul de alamă etc.) au impresionat neplăcut. Relevînd insuficienta putere de evocare a „atmosferei eroice", M. Ghimpu lichidează astfel în întregime opera lui M. Marosin, fără a remarca frumusețea și expresivitatea decorului din actul IV și final, într-o rezolvare care, pentru o clipă, redă spectacolului întreaga dimensiune eroică, făcîndu-l pe marele Ștefan să moară pe tron.

Deși pentru M. Ghimpu spectacolul oferă „doar o impresionantă interpretare a marelui voievod", în timp ce Mihnea Gheorghiu îl socotește „o mare realizare", amîndoi sînt de acord asupra faptului că între personajul principal și rest există o discrepanță marcată, că personajele secundare au apărut ca „o floră palidă și decolorată la umbra unui stejar cotropitor". După Mihnea Gheorghiu, regia a avut o concepție unilaterală, simplificatoare asupra caracterului complex al acestor personaje : din Maria Doamna a redat doar feminitatea, din Moghilă umorul, din Oana firea aprigă și iubirea filială. După ce, fără a insista, remarcă „fericita influență de cinematografie și radiofonie" a regizorilor, autorul articolului relevă, cu un ochi de o fină acuitate, independența artistică a decorurilor care se încadrează atît în calitățile cît și în cusururile spectacolului: între arhaic și stilizat, între ortodox și catolic, între eroic și patriarhal. De asemenea, costumele i se par de „autentică valoare", trădînd o paletă simplă și delicată, contribuind organic la diferențierea cinurilor boierești și la caracterizarea exterioară a doctorilor.

*

Meritul principal al regiei (Marietta Sadova și Mihail Zirra) este acela de a fi sezisat poezia dramatică a lui Delavrancea și, într-o mare măsură, linia interioară a personajului principal. Respectul față de valorile limbii, organizarea creatoare a întregului complex spectacologic pe o idee centrală, rezolvarea cu finețe și discreție a detaliilor, soluționarea ingenioasă a cîtorva momente dramatice, iată ce ni se pare că trebuie, în primul rînd, remarcat. Că atenția la limpiditatea limbajului liric a dus la neglijarea expresiei retorice care, totuși, pentru Delavrancea este instrumentul dramaticului și eroicului; că axarea întregului spectacol pe personajul principal și pe un anumit profil moral al acestuia — omenescul — a determinat, pe de o parte, subordonarea celorlalte personaje și, pe de altă parte, știrbirea trăsăturilor eroice, legendare, mitice ale lui Ștefan; că în felul acesta un întreg plan artistic, acela al reflexului în conștiințele înconjurătoare a figurii voievodului, a fost eludat; că discreția, în loc să meargă spre patetic, s-a orientat spre grațios și idilic, iar stilizarea a impietat asupra vigoarei și solemnității; că preocuparea pentru creșterea continuă a spectacolului a strămutat atenția regiei exclusiv asupra ultimelor momente conflictuale, toate acestea sînt evidente, dar, oarecum, implicate în înseși premisele artistice ale concepției regizorale. La nivelul la care s-a situat, această optare pentru anumite poziții artistice, deși limitativă, nu dă dreptul decît la o rezervă de principiu.

În rolul lui Ștefan cel Mare, artistul poporului G. Calboreanu a realizat o creație excepțională. Înțelept gospodar al Moldovei, sfătos și drept ca un țăran, gingaș și duios cu Oana, cald și melancolic cu Doamna Maria, dîrz, dezlănțuit și necruțător cu trădătorii, mîndru și totodată umil amintindu-și de tovarășii de luptă, nepăsător la suferința fizică, dar sensibil la vibrația sufletească a celor din jur, simplu cu cei

Scenă din actul IV
De la stînga la dreapta : G. Calboreanu, Eugenia Popovici, I. Iancovescu, R. Beligan și Marcel Enescu

simpli și bintuit de ideea, incomprehensibilă pentru ceilalți, a unității și permanenței Moldovei, sprijinindu-se în spadă ca într-un toiag și ridicînd-o apoi asemenea unui fulger răzbunător, Ștefan cel Mare a găsit în G. Calboreanu interpretul ideal, de la înfățișarea fizică pînă la bogatul registru vocal, expresie materială a complexei sale structuri psihice.

Ceilalți interpreți trebuiau să completeze această imagine a omului, cu trăsăturile idealizate ale eroului. Dintre toți, numai Oana a corespuns acestei necesități indicate de text. În interpretarea Eugeniei Popovici, Oana a fost o copilă în care atașamentul pentru voievod a fost mereu venerație pură, cutremur incandescent al ființei.

Vocea egală, lipsită de vibrație patetică, dar indicată pentru unele valori literare ale textului, ca și majestatea prea rece a Elvirei Godeanu nu au dat Doamnei Maria profilul lăuntric pe care-l merita. Aceeași lipsă de patos a făcut ca Al. Giugaru să fie un Moghilă masiv, generos și colțuros, dar nu destul de cuprinzător pentru tot eroismul implicat în personaj.

Remarcabilă ni s-a părut interpretarea celor trei doctori (Radu Beligan, Ion Iancovescu și Marcel Enescu), între care Șmil se distinge prin finețea și umorul său. Grupul boierilor moldoveni (G. Ciprian, I. Ghibericon, N. Brancomir, Geo Barton, V. Moldovan, Șerban Iamandi etc.), mai realizat ca dinamică decit ca plastică, nu a constituit totdeauna cadrul elementar care să definească uriașa arie eroică a voievodului ; după cum, idilizate, grațioase, ca într-o șezătoare rurală, domnițele (Simona Bondoc, Ileana Iordache, Carmen Stănescu, Mițura Arghezi etc.) au fost orientate spre un firesc și spre o simplitate care au exclus hieratismul unei adevărate venerații.

Decorurile și costumele lui Mircea Marosin, depășind documentarul prin inteligență și fantezie, au fost, tocmai prin aceasta, complemente organice pentru profilul adinc uman al personajului principal.

Reducind caracterul simfonic al dramei la melodia gravă și puternică, cu prea puține accente eroice, a unui singur instrument major, *Apus de soare* pe scena Teatrului Național rămîne totuși un spectacol de valoare.

*

În despuierea problemelor și aspectelor pe care cronicile dramatice la *Apus de soare* le relevă, fațetele mai de seamă ale acestui spectacol au fost, fără îndoială, epuizate. Dar cu ce preț ! A fost nevoie de o analiză a semnificațiilor sociale și politice ale textului, operată cu instrumente științifice care, parcă obosite de propria lor eficiență clară și precisă, s-au transformat în comentariu liric și subiectiv ! A fost nevoie de o intervenție cu lama, care, tăind în felii neverosimilul produs al cronicarului dintîi, a furnizat o rigidă lecție de imparțialitate ! A fost nevoie de o luare de poziție teoretică, susținută cu autoritatea unui academician și ilustrată cu talentul unui mare stilist, care din păcate s-a dezmințit însă pe măsură ce s-a explicitat prin exemplificare ! În sfîrșit, a fost nevoie de două cronici oneste care să mulțumească, în același timp, pe intelectualul rafinat și pe spectatorul modest, îndreptățiți să-și vadă exprimate în scris propriile lor impresii !

Să stea explicația acestui efort în structura fenomenului analizat sau, pur și simplu, într-o ineficiență a instrumentelor de analiză folosite ? Putem oare conchide că operantă asupra valorilor literare, cronica dramatică nu poate face pasul de la text la spectacol ? Că, fundată teoretic, ea nu se poate aplica în mod just cazului particular ? Că, atunci cînd sesizează așa cum trebuie complexul spectacologic, o face în dauna propriei sale străluciri și originalități ?

Nu, desigur că nu. Cronica dramatică trebuie să aibă frecvența ideilor generale pe care o dovedește un G. Călinescu. Dar, relativă prin însăși definiția sa, ea nu-și poate permite o nouă relativizare prin subiectivism, căci s-ar autodesființa. Cuprinzînd în aceeași privire textul și spectacolul dramatic, cronica este chemată să releve modul și măsura în care *teatralul* — adică contribuția specifică a regizorului ca armonizator al factorilor spectacologici — este realizat. Aceasta implică recunoașterea rolului și valorii acestor factori (text, actor, scenograf) care numai subliniindu-se unul pe celălalt pot ajunge la o creație artistică. Majoritatea cronicarilor noștri dramatici știu toate acestea ; e nevoie doar ca, perfectindu-și mijloacele, să facă din pana lor un instrument mai desăvîrșit al dezvoltării frumuseții și adevărului.

EUGEN LUCA

Victoriile și înfrîngerile agelaștilor și misogelaștilor

Rabelais, care și-a permis nelegiuirea de a rîde în hohote de persoane și instituții ce se cereau pe vremea lui respectate, elogiate, omagiate chiar, avea, cum e și firesc la un personaj atît de puțin reverențios ca dînsul, o părere nu tocmai bună despre unii oameni serioși care nu știu și nu pot rîde și nici nu vor să rîdă, socotind acest act un soi de ușurătate, o ușurătate pe care un cetățean pătruns de sentimentul propriei sale demnități o poate, în cazul cel mai bun, îngădui la alții, dar nu și-o poate, în nici o împrejurare, permite sieși, fiindcă s-ar compromite. Pe acești indivizi, ciudați chiar numai prin gravitatea lor marțială, veteranul autor de romane umoristice îi botezase, ca un adevărat umanist ce era, *agelastes*. Porecla elină a plăcut, pesemne, unui poet și romancier englez din a doua jumătate a veacului trecut, George Meredith. Într-un „Eseu asupra comicului“ unde susține multe teorii eronate, dar unde face și cîteva observații interesante, acesta o reia. Mai mult încă, apărător al comicului într-o societate îmbîcsită de puritanism, Meredith descoperă și alte specii umane care, prin însăși existența lor, frînează rîsul. E vorba, de astă dată, nu de niște inși solemni care, numai datorită prestanței lor, pot exercita o oarecare influență asupra celor din jur și prin exemplul lor invită la seriozitate, ci de niște adversari declarați și de neîmpăcat ai rîsului de orice fel, de niște inamici foarte periculoși, pe care, după modelul bunului creator al uriașilor Gargantua și Pantagruel, el îi numește *misogelastes*. Socoate acest înflăcărat apărător al rîsului, care a fost George Meredith, că acești domni misogelastes, acești iacobini fanatici ai revoluției împotriva rîsului, se folosesc în războiul lor crunt, pe viață și pe moarte, dus împotriva zîmbetului celui mai discret, nu numai de aportul confraților lor girondini (alias agelastes), dar și de acela al oamenilor ce rîd excesiv, necontenit, fiind veșnic pradă unei veselii nejustificate, deoarece aceștia, prin rîsul lor nătîng, compromit însăși ideea de a rîde. Pe acești cetățeni care se pot îmbăta cu apă de fîntînă și care se află într-o permanentă ebrietate, eseistul englez îi numește *hypergelastes*.

Dacă autorii noștri dramatici au neglijat cu dezinvoltură genul atît de popular al comediei satirice, deși în această privință dramaturgia noastră are o tradiție atît de bogată, care se cuvenea valorificată din plin ; dacă astăzi comedia constituie încă un sector codaș al noii noastre literaturi dramatice, aceasta se datorează într-o oarecare măsură faptului că ogorul literaturii noastre a fost prășit o vreme nu numai de prășitori experimentați, ci și de agelaști și misogelaști, de oameni care nu catadixesc — doamne ferește! — să rîdă, precum și de oameni care urăsc rîsul. Nu catadixesc bieții să rîdă, nu din răutate, ci fiindcă rîsul presupune facultatea de a sezisa contraste nu totdeauna ușor sezisabile (contrastul dintre aparență și esența ei minoră, contrastul dintre viață și ideal, contrastul dintre urit și frumos) și, de!, nu toți oamenii se află în posesia acestei facultăți. Și urăsc rîsul, fiindcă rîsul, departe de a fi un act gratuit și neserios, este în viață, deci și în literatură, o armă de luptă, și încă una dintre cele mai ascuțite, de tăișul căreia cei vizați au, pe bună dreptate, toate motivele să se teamă. Fiindcă — așa cum observa cîndva un mare maestru al rîsului serios, Gogol — „de o simplă ironie se teme și acela care nu se teme de nimic".

E de la sine înțeles că agelaștii noștri nu-și puteau declara fățiș infirmitatea, de care de altfel ei înșiși erau inconștienți, după cum misogelaștii nu se puteau declara partizani ai unor fenomene negative pe care prin rîs le puteam anihila. Ei încercau să ne dovedească, dimpotrivă, capacitățile lor excepționale și adeziunea lor totală la lupta pe care creatorii noștri ar fi trebuit s-o dea, prin comedia satirică, împotriva tuturor fenomenelor negative ce frînau și mai frînează mersul nostru înainte: fenomenele izvorite din existența dușmanului de clasă, din existența rămășițelor burgheze în conștiința oamenilor muncii, din contradicțiile ce se ivesc în devenirea propriilor noastre instituții sociale. Și atunci, domnii agelaști și misogelaști s-au transformat în teoreticieni. Sofiști pricepuți, ei au construit niște raționamente foarte curioase și au organizat aceste raționamente într-un sistem a cărui concluzie era deosebit de gravă și anume: a rîde înseamnă, conștient sau inconștient, a face jocul dușmanului. Fiindcă — argumentau ei — în esență, de cine poți rîde astăzi, de dușmani sau de oameni de ai noștri? Și după ce ajungeau la această concluzie, îți puneau o întrebare fără replică: „Nu?" Apoi reluau: „De dușman? Păi problema luptei de clasă e o problemă foarte serioasă (ca orice sofism, conținea și acesta o constatare justă, *n.n.)*, iar rîzînd de dușman, îl bagatelizezi, lași cititorului impresia că el nu e chiar atît de periculos. Și așa, fără să-ți dai seama, îi duci apa la moară. Asta e o problemă prea serioasă — adăugau „teoreticienii" — ca să-ți permiți să rîzi". Și fără să-ți lase un moment de răgaz, grăbiți foarte să-și termine argumentația, continuau: „Sau te pomenești că vrei să rîzi de oamenii noștri, de tovarăși cinstiți care au — nu zic — unele lipsuri, dar care, totuși, tovarășe, construiesc socialismul". Imediat lansau o nouă întrebare insidioasă: „Spune-mi, vrei cu tot chipul să-i compromiți și, prin ei, regimul? Spune-mi cinstit".

Ce se putea răspunde? Se putea trage doar o încheiere: că satira e un gen de prisos, fiindcă n-ai pe cine satiriza.

*

De rîs, însă, trebuie să se rîdă, în pofida tuturor teoriilor. Și, întrucît se împămîntenise la unii convingerea că fenomenele actualității nu se pretează la rîs, pentru a satisface nevoia de a rîde a omului, autorii de comedii și-au aruncat privirile în trecut, într-un trecut mai apropiat sau mai îndepărtat, după preferință, ajungînd (ca în cazul lui Lascăr Sebastian), pînă în epoca tulbure a lui Tudor Vladimirescu. În felul acesta — nu se poate tăgădui — dramaturgii noștri au inovat foarte ingenios genul comediei însăși, care — de la bătrînul Aristofan, certat foarte cu războinicii, sofiștii, întreținătorii miturilor din vremea lui, trecînd prin Plaut, Terentiu, și apoi prin Molière, Gogol, Caragiale și ajungînd în vremurile noastre la Shaw și Maiakovski — am învățat că trăiește cu deosebire din actualitate, din actualitatea imediată.

E drept, Marx spunea că omenirea se desparte rîzînd de trecutul ei. Dar el viza nu un trecut înmormîntat de mult, ci fenomenele, instituțiile, eroii anacronici din realitatea prezentă. Altminteri, n-ar fi spus răspicat că „cea din urmă fază a unei forme istorice este *comedia*“ (sublinierea lui K. M.).

Or, la noi, cele mai multe comedii satirizează nu ceea ce este anacronic, dar supraviețuiește încă (și supraviețuiește și din vina autorilor de comedii), ci ceea ce a fost de mult înmormîntat. Cînd afirmăm aceasta, nu ne referim totuși la o piesă cu caracter simbolic, cum e, de pildă, *Cu pîine și sare* de Lascăr Sebastian, fiindcă aci autorul, folosind mijloacele specifice farsei, își propune și reușește să recreeze, prin chipul unui fost clăcaș, pe care răscoala lui Tudor îl află slugă la un han, figura legendară a lui Păcală. Iar Păcală, întruchipind bunul simț, istețimea, setea de dreptate, spiritul ironic și activ al poporului nostru, e veșnic actual. Și apoi, nu ne este permis să uităm că un erou legendar nu poate fi plasat decît într-o atmosferă legendară. De altfel, în paranteză fie spus, scuzele noastre privitoare la *Cu pîine și sare* sînt — se pare — neavenite, fiindcă farsa lui Lascăr Sebastian nu mai figurează — de ce oare ? — de multă vreme în repertoriile teatrelor noastre, care, însă — și aceasta e ciudat — în lipsa unor lucrări de acest gen, au găsit nimerit să monteze producții de talia *Ciorii vopsite*.

Ne referim însă la atîtea piese nu lipsite de unele calități, care își propun să lovească în fenomene, oameni, moravuri, mai puțin legendare, de care nu trebuie să ne despărțim, pentru simplul motiv că ne-am despărțit de mult, că ele nu mai există printre noi, datorită nu acestor scriitori, ci luptei clasei muncitoare, a oamenilor muncii în genere și — în domeniul artei — datorită unor Caragiale, Mușatescu, Mihail Sebastian... Și ne referim mai ales la această orientare către trecut a dramaturgilor noștri satirici, pe care o considerăm dăunătoare dezvoltării noii noastre comedii.

Nu-i oare o acțiune epigonică împrejurarea că Baranga, în *Bulevardul împăcării*, Ionel Țăranu și Ștefan Tita în *Articolul 19*, Tudor Șoimaru în *Afaceriștii*, Mircea Ștefănescu în *Patriotica romînă*, rîd de fenomene de care au rîs alții sau chiar ei înșiși, mult mai bine în trecut, de fenomene de mult depășite ? Oare Caragiale nu ne-a lăsat o oglindă destul de fidelă a alegerilor burghezo-moșierești ? Și oare Tudor Mușatescu în *Titanic vals*, dar mai ales în *...Escu*, n-a avut o paletă destul de colorată și n-a zugrăvit din plin moravurile politice din țara noastră în perioada dintre cele două războaie ? N-a fost oare epuizată tema aceasta încă înainte de 23 August ? Să vedem. Și să începem chiar cu Tudor Mușatescu, care în primele acte ale uneia din ultimele sale comedii satirice, *Burtă verde*, nu face decît să-l repete pe autorul piesei *...Escu*, adică tot pe Tudor Mușatescu, spiritualul dramaturg care îmbogățise la momentul potrivit galeria noastră satirică cu figura arivistului politic, navigînd, pentru a-și atinge țelul, dintr-un partid în altul. Să continuăm cu Ionel Țăranu și Ștefan Tita, autorii comediei satirice *Articolul 19*. Ce aduce nou comedia lui Ionel Țăranu și Ștefan Tita (și ne referim la această comedie fiindcă ni se pare mai deosebită de altele de acest gen) față de *O scrisoare pierdută*, care — să nu uităm — în anii regimului de democrație populară, a ținut mereu capul de afiș al teatrelor noastre ? Cîteva vagi aluzii — fără nici o forță convingătoare — la existența Partidului Comunist Romîn. Alături de aceste aluzii, încercarea de a scoate în evidență faptul că politicienii burghezi slujeau interesele trusturilor străine, ai căror reprezentanți aveau legături directe cu Hohenzollernii.

Nu credem însă că are vreun sens ca autorii noștri de comedii să ilustreze, astăzi mai ales, etapă cu etapă, istoria feluritelor *aspecte* ale guvernărilor burghezo-moșierești, cînd Caragiale a reflectat *esența* acestor guvernări. Esențial e că foștii politicieni erau niște demagogi venali lipsiți de orice convingere, gata să se vîndă oricui pentru a-şi realiza scopurile înguste, antipopulare, şi să aibă aşadar o atitudine servilă şi faţă de puterile imperialiste. Esenţa fiind oglindită cu mare forţă artistică de Caragiale, munca de a ilustra prin noi situaţii aceeaşi esenţă, oricît de surprinzătoare ar fi noile situaţii, ni se pare zadarnic irosită, dacă autorii, oglindindu-le, nu ajung — şi, din păcate, n-au ajuns — să creeze şi caractere noi, aşa cum a făcut-o cîndva Muşatescu în *...Escu.* Mai toate personajele pieselor pomenite amintesc izbitor de eroii lui Caragiale. Sau dacă nu, lipsa de invenţie creatoare a actualilor autori de comedii a dus la copierea şarjată a realităţii, la „crearea" unor personaje cu cheie: Brătianu se numeşte Viziru; Constantinescu-Porcu, Costăchescu-Mistreţ; Iuliu Maniu, Augustus Mangîru; Ion Mihalache, Vasile Marinache. „Damele cu voaletă" care trag sforile descind direct din coana Joiţica, şi ea, cum ştim, „damă bună" circulă fără paşaport şi fără bilet de voie din *Articolul 19* în *Burtă verde,* din *Bulevardul împăcării* în *Patriotica romînă,* de acolo în *Afaceriştii* ş.a.m.d.

Dar alături de seria comediilor cu tematică electorală şi viziune caragialiană, întîlnim în noua noastră comediografie o seamă de alte piese în care autorii merg pe linia comediei *Ultima oră* de Mihail Sebastian, propunîndu-şi astăzi, cînd industriile şi băncile sînt în miinile poporului, să demonstreze faptul că în vechea Romînie cuvîntul hotărîtor în treburile politice, în dirijarea opiniei publice, îl avea capitalul industrial şi bancar. Ce e drept, în aceste comedii atît de... actuale, liniile sînt uneori mai îngroşate, totuşi cu rezultate ce nici nu pot fi comparate cu acelea prilejuite de *Ultima oră.* Trebuie s-o spunem deschis: Teofil Răcaru, directorul de ziar din *Afaceriştii* lui Tudor Şoimaru, ca să luăm un singur exemplu din această piesă, nu aduce nimic nou faţă de confratele său din *Ultima oră.* Şi trebuie să spunem că senilul general Filip Ionescu-Muscă, şantajist de clasă, eroul lui Mircea Ştefănescu din *Patriotica romînă,* nu e decît o copie a lui Agamemnon Dandanache *(O scrisoare pierdută),* după cum afaceriştii Aurică Vlaşca şi Emil Iacovache-Teleorman copiază, la rîndul lor, pe Bucşan *(Ultima oră).* Pesemne că originalitatea lui Mircea Ştefănescu constă în felul în care a ştiut să îmbine cele două filoane tipologice care l-au inspirat. Parcă-i vedem pe anumiţi confraţi reproşindu-ne că am omis faptul că Mircea Ştefănescu vrea să reflecte, spre deosebire de M. Sebastian, legătura finanţei romîneşti cu trusturile străine. Vrea, e adevărat. Dar elementul acesta nou nu se reţine, pentru că e susţinut de o prea slabă temelie artistică. Ni se pare că în *Articolul 19,* rolul lui King e reliefat, mai cu putere, deşi nici King nu-i ceea ce se numeşte un caracter.

Războindu-ne cu autorii care amintesc prea strident pe Caragiale sau pe Sebastian, noi n-am intenţionat — doamne fereşte! — să ne ridicăm împotriva folosirii procedeelor utilizate de clasici sau de valoroşii scriitori realişti din trecutul nostru apropiat. Sîntem însă pentru valorificarea *creatoare* a moştenirii lăsate de aceştia, pentru folosirea procedeelor clasicilor, nu de dragul procedeelor, nici pentru a biciui moravuri, personaje, instituţii de mult înmormîntate, ci pentru combaterea fenomenelor negative, cîte se manifestă astăzi în viaţa noastră. În acest sens, Aurel Baranga oferă în *Mielul turbat* un exemplu pozitiv, care se cuvine — credem — subliniat. E evidentă pentru oricine similitudinea dintre scena din *Revizorul,* în care onorabilii reprezentanţi ai autorităţilor ţariste dintr-un tîrguşor amărît al Rusiei citesc scrisoarea lui Hlestakov, şi scena din *Mielul turbat,* în care îi vedem pe membrii comisiei de inovaţii dînd lectură unei corespondenţe dintr-un ziar, care corespondenţă — cred ei — îi vizează direct. Folosind procedee specifice satirei lui Gogol, Aurel Baranga denunţă un rău actual, îi demască pe birocraţii „noştri", luptă împotriva a ceea ce ne împiedică pe noi, azi, să ajungem cu un ceas mai devreme în evul socialist.

Sintem acum, în sfîrşit, în actualitate. Ne vedem însă şi de astă dată nevoiţi să spunem că influenţa agelaştilor şi misogelaştilor noştri s-a făcut simţită, chiar şi asupra celor care au căutat să se sustragă influenţei lor şi, crezînd poate că s-au eliberat definitiv de ea, au atacat — tîrziu, nu-i vorba, — teme contemporane. Iată, bunăoară, faimoasa problemă a eroului pozitiv care, — ca atîtea răspîndite de scolasticii şi talmudiştii noştri esteticieni (vorba lui Cicerone Teodorescu) submarxişti şi discutate pe zeci şi zeci de coloane — nu e decît o falsă problemă. Fiindcă, să fim o dată serioşi, domnilor agelaşti şi misogelaşti, în comediile lui Molière, valeţii şi servantele nu sînt roluri pozitive ? Oare în centrul comediei *Mizantropul* nu se află bunul şi înţeleptul Alceste, un erou atît de pozitiv încît aceasta l-a iritat foarte tare pe Rousseau care, în celebra lui *Scrisoare despre spectacole*, s-a situat pe poziţia misogelaştilor ? Să amintim de iscusitul bărbier al lui Beaumarchais, de Ceaţki al lui Griboedov, de personajele pozitive din piesele lui Maiakovski ? O facem nu din plăcerea etalării unor lucruri prea bine ştiute, ci numai ca să demonstrăm că problema eroului pozitiv în comedia realist-socialistă a fost nu fără scop luată de unii în braţe : cu scopul de a frîna rîsul ; căci agelaştii şi misogelaştii noştri nu-l puteau concepe pe eroul pozitiv decît pur (de o puritate angelică, mai bine zis, angelică-revoluţionară), decît serios foarte (atît de serios, încît publicul, căruia, — ce să-i faci ? — needucat cum e, îi mai place să şi rîdă, căsca şi îl privea cu antipatie pronunţată).

Să trecem la exemple. Îmi stau la indemînă două comedii, fără pronunţate intenţii satirice, dar în care abundă nota umoristică : *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (autori tineri) şi *Primăvara*, o comedie inedită a lui Tudor Muşatescu (dramaturg cu o bogată experienţă).

În *Nota zero la purtare*, personajul negativ, deopotrivă cu personajele care în cursul acţiunii au o evoluţie pozitivă, se comportă într-adevăr ca nişte elevi de clasa a VII-a de liceu : sînt poznaşi şi se ţin de farse, işi dau aere de oameni în toată firea, care contrastează cu vîrsta şi apucăturile lor. Publicul, văzîndu-i cum se mişcă şi vorbesc, rîde, rîde cu rîsul sănătos, tonic cu rîsul contaminant al simpatiei. Numai Ştefan Vardea, utecist, erou „pozitiv“, este, ca atare, foarte serios. El nu glumeşte ; ştie să descopere ca prin minune taina fiecăruia ; are totdeauna în buzunar replica potrivită şi — se putea altfel ? — matură. E înzestrat cu toate calităţile : învaţă grozav, e inteligent, e bun, e disciplinat, e îndrăgostit, cîntă admirabil la vioară ; nu-i poţi reproşa nici cel mai mic cusur, să-l cauţi cu lupa. Şi fiindcă eroul pozitiv se prezintă aşa cum am văzut, adversarul lui, Felecan, băiatul colonelului, e nevoit să devină şi dînsul, la un moment dat, serios. În consecinţă, acţiunea se cere astfel construită încît hazul să cedeze un anumit loc şi problemelor mai „adînci“, adică unui sentimentalism romanţios, dulceag, pe placul duduilor de ieri, din pensioanele călugăriţelor franceze. Bineînţeles, lucrurile se termină cu happy-end, aşa că, printre lacrimi, ne permitem să mai şi zîmbim.

Tudor Muşatescu e mai cutezător în *Primăvara*. El işi îngăduie să rîdă şi de unii dintre eroii săi pozitivi ; să rîdă cu înţelegere şi dragoste. De pildă, el face haz de muncitorii Brabete şi Aghionoaei, straşnici jucători de şah, care, deşi prieteni la cataramă, sînt într-un permanent conflict, iscat de pasiunea comună pentru această nobilă petrecere ; face haz şi de regionalismul lor accentuat. (Brabete e oltean : spune *zeamă de varză* şi nu poate suferi *moarea de curechi* a moldoveanului Aghionoaei ; acesta, în schimb, nu se împacă de loc cu *picerele* oltenilor). Ironizînd vorbirea pronunţat dialectală a celor doi adversari, lăudăroşenia olteanului şi filozofia uşor sceptică a moldoveanului, seriozitatea aparentă a certurilor dintre ei, Tudor Muşatescu cheltuieşte multă vervă. Uneori, ca bunăoară în cazul mătuşii Anicuţa, chiar prea multă, fiindcă alunecă pe panta unui comic gras cu nuanţă de vulgaritate. Mătuşa Anicuţa, mahalagioaică bucureşteană, femeie de serviciu la Teatrul Naţional, în preajma pensionării (în final, e chiar pensionară), de altfel eroină pozitivă, dar căreia autorul nu-i poate ierta pe bună dreptate limbuţia, e pusă, biata, să parodieze fără nici un rost (fiindcă autorul nu vrea în felul acesta să evidenţieze nici tendinţa de a imita „lumea bună“, pe care bătrînica o cunoaşte şi o detestă, nici faptul că a fost ţinută departe de cultură) limbajul eroilor caragialeşti şi ai vestitului domn Goe. Aci, Muşatescu face anume concesii unui gust îndoielnic, hypergelaştilor. Chiar şi muncitorul poet, Sufleţel, comunist destoinic, e privit cu o dulce ironie, cînd se află cuprins de febra creaţiei care, la el, e asociată cu cea a amorului. Nici Maria, viitoare actriţa, nu e scutită de unele ironii, cînd se arată a fi naivă. Singur directorul fabricii, care ciocneşte cîte un pahar şi nu se teme nici să arunce cîte o glumă, e oarecum, favorizat. Dramaturg încercat, Muşatescu a fost aşadar puţin înclinat să plece urechea şi să ia în serios sfaturile binevoitoare ale agelaştilor şi hypergelaştilor noştri.

Totuşi, în pofida „îndrăznelilor“ pe care le-am pomenit, şi Muşatescu — sub presiunea teoriei dogmatice şi timorate a eroului pozitiv — descoperă la toţi eroii săi pozitivi atîtea calităţii şi îi priveşte cu o duioşie atît de ostentativă, încît conduce astfel acţiunea ca să nu ridice în calea lor nici o dificultate serioasă, să învăluie totul în aburii unui sentimentalism dulceag. Iar noi, cititorii piesei, mai mult ne înduioşăm decît rîdem, deşi rîdem mereu.

E drept, la Muşatescu sentimentalismul acesta e o meteahnă mai veche (vezi *Titanic vals).* Dar se poate afirma că teoriile despre eroul pozitiv în comedie, frica de a nu compromite prea mult acest erou nu l-au ajutat deloc să-şi învingă slăbiciunea.

Să nu se creadă că noi am fi înclinaţi să alungăm elementul dramatic din comedie. Nici noi nu sîntem partizanii genurilor „pure“. De atîta puritate, ele sfîrşesc prin a falsifica viaţa care e, cum ştim, impură şi în care rîsul se amestecă adesea cu plînsul. Numai că, în primul rînd, o anume proporţie — dictată de natura genului abordat — trebuie totuşi păstrată. Şi, aici, în *Primăvara,* proporţia nu e cea firească. Numai că, în al doilea rînd, în *Primăvara* lui Muşatescu n-avem, propriu-zis, elemente dramatice, ci un pseudodramatism duios.[1]

*

Să trecem însă la piese în care accentele satirice sînt mai tari, predominante. Ne gîndim la *Furtună în cancelarie* de Vera Călin şi Silvian Iosifescu şi la *Avansarea şefului* de Eugen Naum (folosind versiunea publicată în nr. 2 din 1953 al „Almanahului literar“ din Cluj, fiindcă nu posedăm alta mai recentă).

Cît priveşte *Furtună în cancelarie,* cu toate calităţile şi defectele piesei, cu greu s-ar putea descoperi la ea vreo urmă agelastă, autorii — doi critici de prestigiu — fiind avizaţi asupra unei astfel de primejdii. Piesa are de toate şi mai ales, probleme : lupta de clasă în universitate (şi, unde ? tocmai la catedra de limbi antice, acolo unde, în mod firesc, te-ai fi aşteptat mai puţin, fiindcă eşti tot timpul dispus să crezi că personajele trăiesc într-o altă lume, de secole dispărută), lichelism, orgoliu puternic, invidie, mîncătorie, intrigi ; toate tarele specifice mediului intelectual, rămăşiţe burgheze mai accentuate sau mai puţin accentuate în conştiinţa unora dintre eroi ; apoi sentimentul justiţiei, al demnității intelectuale, al onoarei ; ridicarea de noi cadre intelectuale din rîndurile muncitorilor și țăranilor, transformarea în bine a celor vechi și eliminarea celor dușmănoase și incompetente ; probleme ale tineretului studios etc., etc. Piesa este construită astfel încît să nu lipsească nimic. Eroul pozitiv, fiu de muncitor grevist, a studiat în U.R.S.S. ; are, totuși, unele ciudățenii. Eroina pozitivă nu e lipsită de o anume cochetărie ; personajul negativ are și el problemele lui. Există în piesă, pentru a satisface toate gusturile, și un moș duios (portarul — se putea altfel ?) și intrigi amoroase și certuri casnice (ca să se dovedească cititorului, eventual spectatorului, că autorii n-au conceput nici o clipă viața pe care eroii o trăiesc în societate, ruptă de frămîntările lor personale). Avem de-a face și cu ființe bovarice (Eleonora Sofronie), cu studenți conștiincioși, disciplinați dar vioi și cu alții leneși și scandalagii.

---

[1] Comedia *Primăvara,* cum arătam, se află încă în stadiu de manuscris. Autorul ei ne-ar putea, pe bună dreptate, dojeni pentru observaţiile critice pe care le aducem unei lucrări supuse pînă la reprezentare, oricînd îndreptărilor. Ierte-ne Tudor Muşatescu această încumetare a unei critici preventive. In altă ordine de idei, observaţiile noastre pe marginea manuscrisului *Primăvara* au fost făcute „demonstrandi causa“.

Și totuși, totuși, piesei îi lipsește ceva ; îi lipsește *viața*. De aceea, *Furtună în cancelarie* se reduce, de fapt, la o furtună într-un pahar cu apă. Totul lasă impresia de artificial, de făcut. Umorul nu e spontan, ci confecționat ; personajele nu trăiesc, ci figurează. Profesorul Filip Hartular, de pildă, care la început apare în culori foarte negre, pentru ca pînă la urmă să aflăm că e un cetățean foarte onest și cu un ascuțit simț al demnității, nu convinge. Nici bovarica Eleonora Sofronie, a cărei teamă tăinuită oarecum va fi soluționată pozitiv în final. Să continuăm lista ? Nu cred că e necesar. Cu un cuvînt, în ciuda problemelor juste pe care le-au ridicat, a eforturilor lăudabile pe care le-au depus pentru a evita orice reproș, autorii comediei nu reușesc să ne facă să rîdem decît rar de tot, și atunci mai mult din conveniență, fiindcă ne dăm seama că aci ei ar fi vrut să rîdem.

Chiar dacă vina acestui eșec nu se datorește unei frîne, să-i zicem, misocomice, ci aparține în întregime și exclusiv autorilor comediei, ea e totuși pe linia agelaștilor și misogelaștilor, le servește de minune cauza : e o comedie serioasă, o comedie care nu provoacă rîsul. Vera Călin și Silvian Iosifescu, critici preocupați de problemele umorului și satirei, după cum o dovedesc volumele lor, ne-au înșelat așteptările.

Dacă asupra autorilor piesei *Furtună în cancelarie*, agelaștii și misogelaștii n-au avut o influență directă, asupra lui Eugen Naum, ei au exercitat — e cert — o înrîurire puternică. Piesa *Avansarea șefului* e menită parcă anume să confirme din plin toate teoriile absurde ale agelaștilor și misogelaștilor noștri ; ea constituie, ca să spunem așa, răzbunarea acestora împotriva noastră, a celor cărora ne place să rîdem și vrem să facem din rîsul nostru o armă. Mai întîi, fiindcă într-adevăr, comedia lui Naum denigrează realitatea, societatea noastră (finalul nefiind de loc convingător, nu poate fi luat în considerație) și aceasta e foarte grav. O denigrează, prezentînd o bandă de hoți și escroci, de lichele, care acționează sub ochii unor eroi pozitivi : aceștia, fie săraci cu duhul și atunci foarte serioși ca Victoria, secretara organizației de bază ; fie niște inși violenți, frizînd nebunia, dublați de niște naivi ce se țin de farse, ca Ion Ionescu (e clară intenția : a compromite ideea că se poate rîde și de eroul pozitiv) ; fie niște mameluci (Nicu Dragomir, Grigore Văluriș) ; fie, în fine, niște abstracții atotștiutoare, omnipotente și omnicompetente care rezolvă toate, cît ai bate din palme (Petre Lopătaru). În această piesă, umorul se confundă cu vulgaritatea crasă, cu trivialitatea, ceea ce scîrbește. Două mostre luate la întîmplare pentru exemplificare. Prima : *„Domnule șef să trăiți, n-o mînca* (e vorba de un cal, *n.n.) dacă știa că e nevasta dumneavoastră. Și apoi, eu v-o plătesc, să mor dacă n-o plătesc“*. A doua : *„Du-te, Pupi, de te culcă puțin, să te liniștești. Îți cumpără papi al tău pălărie și mai și...“*

Pînă și numele personajelor (Vasile Borcan, Napoleon Păstrămache, Manole Gramofon, Costișor Gîzulice, Mapamonda Borcan etc.) denotă această tendință de a obține prin mijloace ieftine, triviale, un rîs prostesc, care să compromită însăși ideea de rîs.

Aurel Baranga s-a descotorosit primul (nu ținem seamă de data apariției), de influențele agelaștilor și misogelaștilor noștri și a creat în *Mielul turbat* un erou pozitiv valabil pentru comedia zilelor noastre, pe care-l simpatizăm (fiindcă încurcă socotelile birocraților, impostorilor, escrocilor) și de care rîdem totuși, cu un rîs indulgent (pentru că are slăbiciuni omenești, defecte inofensive, corijabile). E vorba de Spiridon Biserică. Entuziasmul celor care iubesc rîsul a fost atît de mare, încît pînă și unii critici literari, îndeobște exigenți, ca Ovid S. Crohmălniceanu, au aplaudat de astă dată în așa măsură, încît au lăsat impresia că piesa -- mai curînd o inițiatoare în comedia care ne trebuie — ar fi o capodoperă; că eroul ei, Spiridon Biserică, deși bîntuit de unele contradicții inexplicabile (o vreme, pare prostuț și nu un ins ce simulează prostia din motive tactice), ar fi un erou comic exemplar; că satira ar corespunde din plin cerințelor comediei realiste, deși comicul lui Baranga se păstrează încă de multe ori la calambur (vezi jocul de cuvinte: biserică-mitropolie-catedrală-sinagogă) și-l determină pe autor să recurgă adesea la recuzita teatrului bulevardier. Aceste furtunoase aplauze l-au făcut pe Aurel Baranga să se socotească fără prihană și să continuie pe aceeași linie de suprafață în scenele hazoase din *Arcul de trumf*.

*

Mielul turbat trebuie totuși consemnată ca o reală victorie asupra agelaștilor și misogelaștilor noștri și ca o certă dovadă că asemenea victorie e posibilă și de acum încolo, mai ales de acum încolo. Totul stă — dincolo de cerința talentului — în curajul de a surprinde, fără teama încruntărilor puritane și scolastice, contradicțiile vieții noastre. Aceste contradicții sînt serioase și dramatice, dar au reversul lor comic...

HORIA DELEANU

Triumful lui Goldoni*

Chemarea Thaliei și Melpomenei

Încă prima piesă, scrisă pe la vreo opt ani, vădea predispozițiile literare ale lui Carlo. Viciul acesta nu l-a mai părăsit și de-a lungul anilor, în diverse situațiii triste sau vesele, el își îneca amarul sau își amplifica bucuria, făcînd mărturisiri filelor de hîrtie, păstrate apoi cu mare grijă, care îi recepționau și consemnau gîndurile.

În perioada studiilor la colegiu, Goldoni dovedise o oarecare ușurință în domeniul compunerii versurilor, ceea ce a determinat solicitarea lui destul de frecventă pentru alcătuirea diverselor panegirice.

Într-o vacanță petrecută la Chioggia i se oferă, de asemenea, prilejul să-și valorifice talentul. Fuseseră aduse relicvele fondatorului bisericii, care purta numele sfîntului Francisc. Un abate nu prea experimentat oficia în mod obișnuit aici slujba ; el trebuia să țină, în cinstea acestui eveniment, o predică deosebită. Din păcate, nu era înzestrat nici cu o bogată fantezie, nici cu o elocință corespunzătoare. O prietenă a Margheritei care îl proteja, din motive necunoscute, pe abate, face apel la Carlo, apreciindu-i, în mai multe convorbiri, darurile excepționale.

Tînărul este foarte măgulit de încrederea care i se acordă și nu precupețește nici un efort pentru a o confirma. Lucrînd de zor cincisprezece zile, el izbutește să realizeze o predică originală, în care abundau broderiile stilistice și metaforele îndrăznețe. Abatele, încîntat de virtuozitatea acestei opere, o învață pe dinafară și o pronunță cu patetism și convingere în fața credincioșilor. El repurtează un mare succes.

Dar și mai strălucit e succesul lui Carlo, deoarece toată lumea cunoaște secretul lui Polichinelle și-l felicită călduros pe dotatul tînăr, care făcea cinste orașului.

O altă încercare literară izbutită, care a avut o serie de consecințe nefaste, se leagă de timpul petrecut de Goldoni la Colegiul Ghislieri.

Unii tovarăși de învățătură ai lui Carlo nu-l prea îndrăgiseră, îl invidiau, deoarece el se bucura de simpatia, de atenția conducătorilor colegiului, făcînd și o figură foarte bună în societate. Ei pun la cale o mașinație destul de abil ticluită. Pretextînd un complot al paviezilor împotriva celor de la colegiu — pasă-mi-te, cetățenii orașului ar fi hotărît ca nici o fată care se va întîlni cu un student să nu mai fie luată în căsătorie de un localnic —, ei cer concursul lui Goldoni pentru a se răzbuna. Au ajuns la concluzia că ar trebui scris ceva mușcător la adresa paviezilor. Cine ar putea face mai bine treaba aceasta decît Carlo, recunoscutul poet al colegiului ?

Tînărul nostru de bună credință se lasă lesne indus în eroare. Ar vrea să compună o comedie în maniera lui Aristofan. Intențiile sale lăudabile se arată însă foarte greu de realizat. Și atunci recurge la un gen care i se pare mai ușor : scrie o satiră intitulată „Colosul". Pentru a obține perfecțiunea statuii colosale a Frumuseții, el ia ochii unei domnişoare cunoscute din oraş, nasul alteia, gura unei a treia, mergînd tot aşa mai departe, fără să uite nici o parte a trupului. Opiniile lui nu sînt însă pe deplin confirmate de ceilalţi şi o serie de artişti, de amatori, se apucă să critice alegerea sa, găsind nenumărate cusururi la fiecare din detaliile selecţionate de poet. În chipul acesta, în satiră, în loc de elogiul diverselor domnişoare din oraş, apare critica necruţătoare, dar foarte amuzantă, a imperfecţiunii lor.

---

* Fragmente dintr-o monografie literară în curs de apariție.

Colegii lui Carlo fac haz nespus, apreciind deosebit opera şi măgulindu-l fără nici o rezervă. Ei îi făgăduiesc să nu spună nimănui cine a realizat-o, pentru a evita consecinţele neplăcute. Se grăbesc, însă, să adauge în coada satirei un catren al lui Goldoni, scris mai de mult şi prea bine cunoscut în societatea pavieză. Fac apoi o serie de copii de pe lucrarea astfel aranjată şi o difuzează cu conştiinciozitate.

Se stîrneşte un scandal monstru. Toată lumea bună din oraş e în culmea indignării. Încep insistenţele pe lîngă conducerea instituţiei şcolare, cerîndu-i-se să ia măsurile cele mai severe cu putinţă. Conducătorii colegiului, care îl preţuiau pe Carlo, încearcă să muşamalizeze afacerea, dar nu izbutesc, şi prietenul nostru e eliminat din şcoală.

Mai tîrziu, tot nişte discursuri religioase, ca altă dată, îl determină să scrie un ciclu de versuri. Ascultă la Udine o predică ce-i place foarte mult ; extrage, apoi, ideea ei principală şi compune un sonet. Il reciteşte de nenumărate ori şi i se pare din ce în ce mai desăvîrşit. În dorinţa de a se verifica, îi prezintă această lucrare lui Lucrezio Treo, un om deosebit de cultivat şi cu un gust foarte rafinat în materie de poezie.

Aşteptarea e chinuitoare. Cît i-o fi trebuind oare unui critic ca să citească cîteva versuri ? Să zicem că azi e ocupat, mîine e indispus, poimîine are de lucru. Dar, totuşi, şi răbdarea are o limită ! Carlo renunţă la convenienţe şi se duce să afle rezultatul. Îşi ia, în drum, pulsul — ah, pulsul acesta pe care l-a detestat atîta în blestemata-i „practică" medicală de altă dată ! — şi constată că a atins o cifră record. Îşi stăpîneşte emoţia, bate la uşă, şi începe martirajul întîlnirii primelor manuscrise cu critica.

Lucrezio Treo, nebănuind frămîntarea exagerată a debutantului, îl pofteşte să ia loc, face o conversaţie convenţională asupra timpului şi cunoştinţelor comune, pentru ca într-un tîrziu — în sfîrşit ! — să aducă vorba şi despre versurile lui Carlo, pronunţîndu-şi verdictul :

— Domnule Goldoni, sonetul nu e prost. Sînt unele stîngăcii evidente, dar acestea nu afectează grav prospeţimea, autenticitatea lui.

Cine mai ştie, într-o asemenea situaţie, să ţină seama de bunele maniere ? Carlo o ia la goană, fericit, uitînd să-l salute pe interlocutorul său. Urmează încă 35 de sonete, scrise pe tema unor alte predici şi cele trei duzini de poezii sînt, foarte curînd, adunate într-un volum care vede — primul în cariera literară a lui Goldoni — lumina tiparului la Udine, în 1726.

Există prejudecata că fiecare e dispus, întotdeauna, să se întoarcă la prima sa iubire. Nu ştiu cine s-ar încumeta să verifice valabilitatea acestei teze pe plan universal, dar dacă s-ar opri la Goldoni, probabil că ar fi îndemnat să se asocieze cu susţinătorii afirmaţiei pomenite.

Prima iubire a lui Carlo, pe tărîmul literaturii, a constituit-o teatrul. Nu împlinise încă nouă ani, cînd şi-a manifestat patima, dragostea, închinîndu-i o piesă, cel dintîi omagiu. L-au încîntat, în anii care s-au scurs, şi alte muze, inspirîndu-l să scrie panegirice, sonete, versuri. Dar visa mereu în taină, cu gelozie, la prima sa iubire, către care s-a întors în cele din urmă, credincios pentru o viaţă.

O serie de împrejurări favorabile şi-au adus contribuţia la întărirea acestui sentiment, care a devenit dominanta întregii existenţe goldoniene.

În vremea în care lucra în calitate de coajutor şef la Feltre, se nimereşte în oraş o trupă de teatru. Carlo nu rezistă tentaţiei şi e prezent la primul spectacol, fiind nelipsit la toate cele următoare. Îl cunoaşte pe director, Carlo Veronese, cu care intră în relaţii prieteneşti, legîndu-se, prin intermediul lui, şi de alţi membri ai ansamblului.

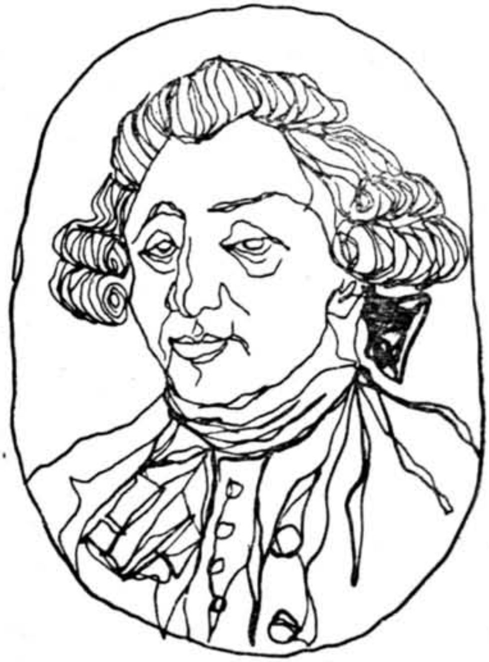
Mare-i e mirarea şi bucuria, cînd îl întîlneşte aici şi pe bunul, vechiul său prieten, Florindo dei Maccheroni. Se îmbrăţişează, nu se mai satură privindu-se şi încep să depene amintiri :

— Nu l-ați uitat pe copilul refugiat la Rimini în barca dumneavoastră ?

— Cum îți închipui ? Te-am pomenit de nenumărate ori de atunci.

— Ați fost atît de mărinimos. Călătoria aceasta a avut o mare înrîurire asupra mea.

— Sînt foarte bucuros că nu te-am dezamăgit. De altfel, nu cred că e indicat să regreți vreodată lucrurile întîmplate ; e înțelept însă, întotdeauna, să tragi din ele învățăturile cuvenite.



— Poate că aveți dreptate. Dar spuneți-mi, sînteți de mult cu Veronese ?

— De vreo doi ani, de cînd nu mai am trupa mea.

— V-am văzut jucînd astă seară. M-ați fermecat, ca prima dată.

— Ești amabil, tinere. S-au dus zilele de glorie. Am îmbătrînit și am fost silit să intru în rîndurile aristocrației.

— Cum ? Nu pricep prea bine.

— E foarte simplu. Nu mai sînt în stare să joc un Arlecchino sau un Brighella cumsecade. Am devenit interpretul consacrat al regilor în tragedie și al taților nobili în comedie.

— Observ că v-ați păstrat nealterat umorul.

— Și dumneata, pasiunea pentru teatru, după cum s-ar părea.

— Da, oarecum.

— N-o părăsi, e păcat. Inteligența dumitale, sensibilitatea te-ar ajuta să faci lucruri interesante.

— Credeți ?

— Sînt convins. Nu te apuca însă de meseria noastră, care nu e întotdeauna foarte generoasă. Mai bine scrie pentru noi, e atîta nevoie de piese bune.

În sufletul lui Carlo, mocnea un foc, care abia aștepta să-și ridice flăcările, să ajungă la incandescență. Fiecare îndemn îl zgîndărea, îi dădea aripi.

După convorbirea cu Florindo dei Maccheroni, care pleacă foarte curînd cu întreaga trupă, își amintește că niște prieteni i-au propus să folosească sala de spectacol din Palatul guvernamental pentru organizarea unor reprezentanții de amatori. Îi adună imediat, punînd bazele unei activități prospere.

Goldoni nu-și mai găsește liniștea, ca un adevărat director de teatru, căutînd piese, schimbînd distribuțiile, reflectînd la fiecare detaliu al punerii în scenă. Ar vrea să joace niște comedii. Citește mai multe, dar nu găsește nici una potrivită. Se oprește atunci la lucrări cu intonație tragică, alegînd *Didona* și *Siroe* de Metastasio. Dar vai, ele erau scrise pentru teatrul de operă ! Nenorocirea e mare : ansamblul improvizat nu cuprinde, în rîndurile sale, prea mulți actori care să facă exces de muzicalitate.

Carlo găsește pînă la urmă soluția. Va adapta lucrările lui Metastasio pentru nevoile lor modeste. Începe o muncă febrilă : el transformă ariile în recitative, după care purcede la repetiții. În sfîrșit, se pot lansa invitațiile, spectacolul e gata. Publicul, îngăduitor, își manifestă adeziunea caldă, și toată lumea, inclusiv entuziastul nostru animator, e foarte mulțumită.

Pentru a evita alte complicații, Goldoni se gîndește să scrie el niște piese simple, pe măsura interpreților pe care-i avea la îndemînă. Așa iau naștere, în 1729-30, intermediile *Tatăl cel bun* și *Cîntăreața*, primele sale opere care văd lumina rampei, bucurîndu-se de succes.

Trebuie menționat că tînărul poet nu considera că aceste lucrări pot aspira să ocupe scena unor teatre serioase, profesioniste. A fost foarte mirat și încîntat în același timp, cînd, mai tîrziu, a revăzut la Veneția, într-un cadru grandios pentru ochii amatorului, *Cîntăreața*.

De altfel, cu această piesă, de modeste pretenții, s-au mai petrecut niște lucruri nu prea obișnuite. Un tînăr avocat, Antonio Gori, a apreciat-o atît de mult, încît a considerat-o demnă de numele său. Botezînd-o altfel — *Pelarina* — el a lansat-o în lumea teatrului, primind degajat omagiile cuvenite altuia. Poate că Gori ar fi izbutit să se mai lase admirat destulă vreme, dacă n-ar fi avut imprudența să și publice *Cîntăreața*, cunoscută în unele cercuri și sub numele de *Pelarina*. Plagiatul a fost descoperit și rușinea a acoperit gloria efemeră a avocatului fără talent, însă dornic de succese.

Dar să nu uităm că și Carlo și-a luat licența în drept, în anul de glorie 1731. După desfășurarea acestui eveniment, despre care am auzit mai multe cu alt prilej, el își face ucenicia la un cunoscut maestru al baroului, venețianul Carlo Terzi, pentru ca la capătul cîtorva luni să ajungă avocat definitiv în orașul său natal.

Goldoni își îmbracă cu seriozitate roba și peruca și așteaptă ca aceia care caută justiția să-i aprecieze costumul și priceperea. Din păcate, acțiunea se desfășoară foarte lent și clienții nu se îmbulzesc de loc la ușa biroului său. S-ar părea că nici proaspătul avocat n-are suficientă aplicație ca să-și comercializeze rodnic meseria, cum fac cu iscusință confrații săi.

De altfel, eroul nostru își dă foarte bine seama de acest lucru. El povestește amicilor săi o anecdotă autentică, menită să demonstreze cum obișnuiesc să lucreze în această vreme slujitorii justiției. Un celebru avocat venețian, foarte stimat în toate cercurile, roagă pe un client să-i facă o trăsură. Acesta se străduiește în mod deosebit și realizează un exemplar excepțional, pe care îl aduce, mîndru, avocatului. Nu numai atît, dar el nu acceptă plata destul de importantă, considerîndu-se chiar jignit de propunerea apărătorului său. În aceeași zi, se și sfătuiește cu același avocat într-o chestiune personală ; acesta din urmă își face conștiincios datoria, uitînd însă să refuze cei trei țechini oferiți de client ca o contravaloare a consultației. Întrebat de un prieten, intrigat de această procedură, ce l-a determinat să acționeze astfel, avocatul declară cu ingenuitate :

— Clientul mi-a făcut un dar ; i-am mulțumit și după aceea n-am mai avut nici o socoteală. Eu i-am dat o consultație, el mi-a plătit trei țechini, și iar n-am mai avut nici o socoteală.

Goldoni nu uita niciodată, cînd interlocutorii săi rîdeau amuzați de această anecdotă, să adauge :

— Dacă ăsta este secretul succesului, puteți să puneți de pe acum cruce pe cariera mea de avocat. Niciodată n-am să fiu în stare să-mi aranjez astfel socotelile.

În timpul liber, care, slavă domnului, nu-i lipsea, el își continuă încercările literare, preferîndu-le clienților hotărîți să nu se arate prin biroul lui cu zilele. Scrie și i se publică un almanah pe 1732, în care se amuză, făcînd în terțete o expunere generală asupra anului și a anotimpurilor, ca și cîte un pronostic asupra fiecărei zile, unde apare spirituală o glumă sau o critică la adresa moravurilor secolului.

Muzele care îl tulbură însă obsedant sînt Thalia și Melpomena, solicitîndu-l necontenit. Ar vrea să scrie comedie, dar are impresia că ea nu convine gravității care trebuie să însoțească roba sa solemnă. Pe de altă parte, treburile merg foarte prost și Carlo e silit să facă și niște calcule meschine : comedia e mult mai slab plătită, în vreme ce pentru o tragedie lirică se poate obține pînă la o sută de țechini. Cu o asemenea sumă și-ar mai putea prelungi răbdarea, în așteptarea clienților îndărătnici. Așa se naște infidelitatea temporară față de Thalia și gîndul tragediei lirice *Amalasunta*.

Iată însă că-l întîlnim pentru un timp pe Goldoni, în același an 1732, la Milano. Aici el face o cunoștință foarte interesantă, care va determina, între altele, și realizarea unei piese.

Îl chema Bonafede Vitali, dar își zicea mai cu seamă Anonimul. Era de familie nobilă : fusese călugăr iezuit, pentru ca apoi să se lase pasionat de medicină și să funcționeze chiar o vreme ca profesor la Universitatea din Palermo. Părăsește și această foarte onorabilă profesiune și începe să se îndeletnicească, colindînd întreaga lume, cu niște lucruri destul de curioase.

În piețe publice, el acceptă întrebări din orice domeniu — istorie, literatură, medicină ș. a. — formulate de cine dorea, răspunzînd pe loc. Expunerile sale improvizate dovedeau o mare erudiție, un remarcabil talent oratoric și o neobișnuită vioiciune a spiritului. În același timp, el vindea tot aici niște medicamente foarte simple, cărora le atribuia daruri miraculoase. Așa, de pildă, se povestea că el a combătut o groaznică epidemie la Verona, tămăduind oamenii cu merișoare și vin de Cipru.

Dorind să capteze bunăvoința cumpărătorilor, bolnavi sau virtuali pacienți, el ținea în preajmă actori care întruchipau cele patru măști ale comediei italiene — Pantalone, Doctorul, Arlecchino și Brighella — și care dădeau mici reprezentații, stîrnind hazul și simpatia celor din jur.

Carlo, auzind de existența Anonimului, se grăbește să-l vadă evoluînd. E încîntat de fantezia sa strălucitoare, de farmecul său irezistibil, și i se prezintă, pornind o lungă discuție, care nu putea să nu ajungă, în mod fatal, și la teatru :

— Cei patru actori pe care i-am văzut cu dumneavoastră mi s-au părut talentați.

— Ați observat foarte bine.

— De ce nu încercați să le oferiți posibilitatea de a închega niște spectacole de mai mare întindere ?

— Sînt foarte preocupat de acest lucru. De altfel, am o trupă completă de actori, dintre care excelează Casali în interpretarea primilor amorezi și Rubini în rolul lui Pantalone.

— Am auzit vorbindu-se despre ei.

— Și veți mai auzi, fără îndoială, domnule Goldoni. Nenorocirea face ca să nu le pot înlesni cîteva reprezentații la Milano.

— De ce ?

— E o poveste mai complicată. Dar fiindcă văd că vă interesează, am să v-o relatez.

— Vă rog foarte mult.

— Eu intenționam, cu trupa mea, să prezint milanezilor cîteva lucruri valoroase. Sala de spectacole este însă reținută pentru niște actori mult așteptați, care au anunțat de curînd că nu mai pot veni. Cu toate acestea, n-am obținut nici pînă acum permisiunea de a deschide stagiunea.

Carlo se încălzește repede, așa cum îi stă lui bine :

— Dați-mi voie să vă ajut.

— Cu cea mai mare plăcere — acceptă generos Vitali.

Tînărul nostru entuziast fuge într-un suflet să-l găsească pe rezidentul Veneției la Milano, și în scurt timp are posibilitatea să-i ducă Anonimului o veste îmbucurătoare :

— Începeți de zor preparativele. De marți, sala vă stă la dispoziție.

Oricine își poate lesne închipui că Goldoni n-a mai cunoscut în săptămînile următoare altă adresă decît aceea a teatrului. Stătea zile întregi, urmărind repetițiile, cunoscînd actorii, savurînd fiecare replică, fiecare mișcare.

După un timp, Bonafede Vitali îi propune să scrie ceva pentru trupa sa. Și Carlo compune un intermediu pe două voci, *Gondolierul venețian,* prima lucrare comică — acum Melpomena căzuse în disgrație ! — în manieră caracteristică goldoniană, care apare și pe scenă și în volum, fiind foarte bine apreciată de public.

Astfel, s-a consumat, cu emoțiile și marile satisfacții inerente, și debutul scriitorului începător într-un teatru profesionist.

Intermediile scrise pentru actorii de la Feltre, ca și recentul *Gondolier venețian* au marcat, cu certitudine, perioada de pregătire artistică a lui Goldoni pe șantierul dramaturgiei. Nu erau niște amuzamente inofensive, ci adevărate tatonări pasionate ale unui om care-și căuta cu fermitate drumul. El se constituia din ce în ce mai mult, în mod conștient, prizonierul Thaliei și Melpomenei.

. . . .

Șaisprezece piese într-un an

La sfîrșitul carnavalului din 1750, dramaturgul joacă la San Angelo *Moștenitoarea fericită.* Nu la fel de fericită este însă și soarta piesei, care nu întîmpină adeziunea publicului și cade. Odată cu aceasta, Carlo, alături de întregul ansamblu, suferă o altă pierdere gravă: marele actor Darbes părăsește trupa lui Medebach, plecînd la curtea regelui Poloniei.

Situația era destul de dificilă. Teatrul își cîștigase simpatia spectatorilor venețieni cu o serie întreagă de lucrări goldoniene mult gustate și aplaudate. Publicul nerecunoscător părea însă acum să fie pradă unei amnezii, care-i întuneca memoria și îl făcea să uite bucuriile trecute. Fără nici o reticență, a fluierat piesa care nu-i fusese pe plac, dezorientînd, pentru o clipă, pe autor și actori. Dispariția dăruitului interpret al lui Pantalone contribuia la această vremelnică derută, deoarece scriitorul nu găsise încă actorul căruia să-i închine piesele de reabilitare.

Cu toate acestea, Goldoni, călit într-o oarecare măsură în lupta cu gustul celor ce frecventau sălile de spectacol, nu-și pierde cumpătul și ia o inițiativă extrem de anevoioasă. La ultima reprezentație din stagiune, el face o surpriză admiratorilor săi de pînă mai ieri. În complimentul de închidere, adresat de prima actriță (Teodora Raffi) publicului, sună, în ritmul versurilor de sonet, un angajament solemn: în anul următor, prietenul nostru făgăduia să aducă la lumina rampei 16 piese noi, care să întîlnească la San Angelo pe amatorii de teatru.

Furtunile de aplauze consemnează marele credit de care dispunea dramaturgul iubit în rîndurile compatrioților săi. Pînă într-o săptămînă, ei își întăresc practic entuziasmul din seara de adio, demonstrîndu-și încrederea și cumpărînd toate lojile pentru stagiunea care urma să se deschidă.

Bietul Goldoni n-avea pregătit în acea seară cvasitragică nici un subiect care să ofere măcar garanția realizării unei prime lucrări. Se bizuia însă, și în această conjunctură nefavorabilă, pe fantezia sa neobosită, care avea darul de a-l scoate din cele mai mari încurcături.

De altfel, el dispunea și de o mare ușurință în elaborarea lucrărilor dramatice, fapt care explică în bună măsură volumul considerabil al operei sale. După ce imagina subiectul și alegea caracterele esențiale, el purcedea la patru operații succesive. Întîi, își construia planul piesei și stabilea diviziunea ei în cele trei părți principale: expoziția, intriga, deznodămîntul. Apoi, se apuca de împărțirea acțiunii în acte și scene. Acest moment fiind depășit, trecea la dialogul scenelor celor mai interesante, pe care îl completa ulterior cu dialogul întregii lucrări.

Adesea, ajungînd la ultima operație, el le modifica substanțial pe cele precedente, deoarece un cuvînt găsit la întîmplare solicita un gînd nou, care putea să nască o scenă nouă, de natură să schimbe bună parte din succesiunea ideilor și, respectiv, a momentelor acțiunii.

Pe parcursul activității sale scriitoricești excepțional de bogate, el și-a simplificat și perfecționat metoda, înlocuind cele patru operații cu una singură, muncită însă cu o neostenită migală. Avînd în cap așezat cu limpezime planul piesei și împărțirea ei în cele trei secțiuni fundamentale, el se așeza la masa de scris și-și inaugura lucrul, însemnînd „Actul I, scena 1". Urmărit apoi necontenit de ideea că toate firele trebuie să conveargă către un punct nodal, el își așternea pe hîrtie rodul imaginației nutrite de realitate, purtîndu-și cu grijă eroii prin focul acțiunii și aducîndu-i, în cele din urmă, copți la sărbătoarea finală a deznodămîntului.

Cu toate datele avantajoase existente pe acest plan, independent de inepuizabila sa fantezie și de marea ușurință cu care scria, începe pentru dramaturg un an extrem de greu: el se cheltuiește acum fără milă, depunînd uriașe eforturi intelectuale și șubrezindu-și sănătatea pentru o vreme îndelungată. Însuflețit de o mare dorință, aceea de a nu mai părăsi teatrul și de a-l aduce la culmile gloriei, el își risipește destul de necugetat energia nervoasă, fără să măsoare în perspectivă repercusiunile serioase, pe care avea să le înfrunte o viață întreagă.

Dar deschiderea anului teatral bătea la ușă și trebuiau așezate temeiurile ei. În primul rînd, era necesară înlăturarea consecințelor plecării lui Darbes, prin găsirea unui nou Pantalone. El apare în persoana unui actor originar din Vicenze: Antonio Matiuzzi, zis Collalto. Avea un fizic bun, o voce plăcută, cînta frumos, fiind înzestrat în general cu mult farmec personal. Era interesant și cu mască, dar compunea și mai virtuos în rolurile în care evolua cu fața descoperită.

Goldoni îi apreciază calitățile și începe, cu răbdare, să-l crească în spiritul teatrului nou, obținînd rezultate admirabile. Collalto — care, între altele, a scris și teatru, realizînd vreo 17 comedii destul de izbutite — îi datorează, în bună măsură, dramaturgului nostru ascensiunea și cariera sa strălucită de actor.

Stagiunea 1750/51 debutează cu *Teatrul comic*, o adevărată artă poetică în acțiune. Scrisă pe formula teatrului în teatru, această piesă își propune să aducă la cunoștința publicului crezul și intențiile de mai departe ale autorului ei.

Actorii se adună la teatru pentru a pregăti premiera lucrării *Tatăl, rivalul fiului său.* După puțin timp, iese în scenă și prima actriță, prinzîndu-se în discuție cu colegii ei și anunțînd cu acest prilej titlul celor 16 piese pe care le va scrie anul acesta dramaturgul trupei.

Începe repetiția... În timpul ei, directorul dă diverse indicații interpreților, îndrumîndu-i, ajutîndu-i să-și înțeleagă rolurile. Observațiile sale au darul de a enunța, fără un aer didactic, mai multe principii ale noului stil de teatru.

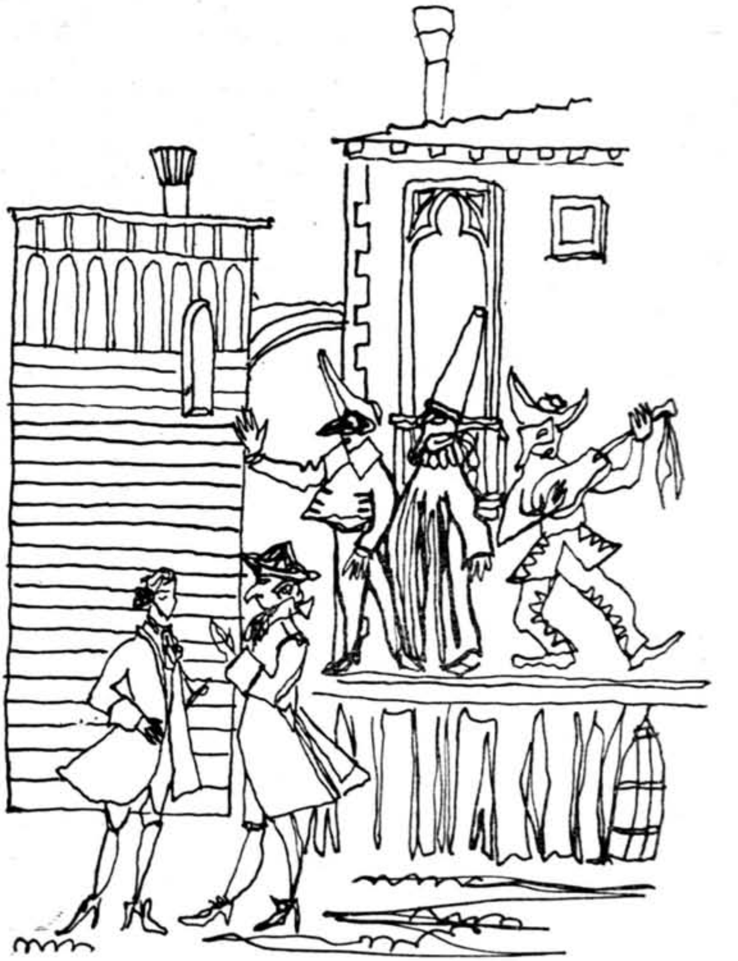
Iată însă că apare și un autor: el întrerupe repetiția, propunînd trupei spre jucare niște piese scrise în maniera commediei dell'arte. Refuzînd aceste lucrări, directorul nu pierde prilejul de a compara cele două stiluri, criticînd operele propuse și expunînd, la antipod, o altă serie de teze fundamentale ale noii poetici.

Dacă autorul pare convins de soliditatea argumentației directorului, nu același lucru se întîmplă și cu alți oameni dinafara teatrului, care, continuînd să stînjenească repetiția, înlesnesc noi polemici și noi luări de poziție.

În focul discuțiilor, personaje diverse pun probleme foarte însemnate, legate de tehnica scriitoricească sau actoricească. Așa, de pildă, un erou al *Teatrului comic* pare, într-o replică, să inițieze un fel de tratat al artei actorului, așa cum făceau altădată protagoniști de ai lui Shakespeare, sau mai tîrziu Maiakovski. El spune, adresîndu-se interpreților: „Vorbiți încet, dar nu tărăgănați peste măsură: în momentele puternice, ridicați glasul și accelerați ritmul obișnuit al vorbirii. Feriți-vă mai cu seamă de declamație și exces de muzicalitate, pronunțați cuvintele firesc, așa cum vorbiți în viață, fiindcă comedia e o reflectare a vieții și, în consecință, totul în ea trebuie să fie verosimil. Și gestul, de asemenea, trebuie să fie natural".

Tot așa, se atacă în *Teatrul comic* excesul de hiperbole, epitete ornante, maniera marinistă; se combate improvizația, piesa fundată pe scenariu, exclusivitatea măștilor, opunîndu-li-se simplitatea, naturalețea limbajului, lucrările dramatice scrise, teatrul caracterelor.

În această operă a lui Goldoni nu e evidentă doar credința în victoria mai apropiată sau mai îndepărtată a reformei, ci se simt chiar mugurii triumfului. Ea reprezintă, între altele, izbînda bunului simț, a firescului, a realismului în literatura dramatică și



teatru. Interesant document istoric, scris cu foarte mult spirit, ea rezistă și astăzi la lectură, dovedind că nu-și trăgea valabilitatea numai din interesul provocat de dezbaterea amplă a unei probleme la ordinea zilei.

Succesul *Teatrului comic*, reabilitarea dramaturgului după căderea *Moștenitoarei fericite* nu au însă darul de a-l liniști. Mai trebuiau încă scrise, conform promisiunii făcute, 15 piese.

Una dintre primele și cele mai reușite din această perioadă este *Cafeneaua*, care își fixează centrul acțiunii la o răspîntie a Veneției, unde s-au așezat trei prăvălii, frecventate de oameni diferiți. Principalele evenimente se petrec la cafeneaua vizitată de personaje din lumea burgheză — și lucrul acesta acordă un interes nou lucrării lui Goldoni —, care se descoperă publicului, grație unei intrigi nu prea întortochiate, dar conduse cu măiestrie.

Apar aici o sumă de caractere iscusit conturate, dintre care cel mai pregnant e acela al clevetitorului Don Marzio. Despre acest protagonist vorbea cu decenii în urmă marele dramaturg A. N. Ostrovski, traducătorul *Cafenelei* — pe care o considera una dintre cele mai bune lucrări goldoniene — în rusește : „Don Marzio demonstrează că Goldoni a fost un mare artist în zugrăvirea caracterelor".

Piesa aceasta s-a bucurat de o mare popularitate — a fost tălmăcită ulterior în spaniolă, engleză, romînă, germană, greacă modernă, rusă ș. a., dovedind, între altele, că povara celor 16 piese nu l-a împiedicat pe autor să-și continuie opera începută, dăltuind din ce în ce mai viguros caractere, care înlăturau în mod implicit din scenă paliditatea și lipsa de expresie a măștilor uzate de vremuri.

Urmează curînd *Mincinosul*, în care scriitorul reia o temă folosită și de Corneille, și de spaniolul Juan Ruiz de Alarcon ; ea dobîndește însă acum cu totul alte dimensiuni, fiind impregnată de o intensă culoare venețiană și tratată în originala manieră goldoniană. Interesant e văzut aici eroul principal, Lelio, care aduce sugestia expresiei poetice a mitomaniei, chintesența caracterului unui mincinos de o anumită factură.

Comedia aceasta a fost foarte populară, găsindu-și interpreți în teatrele franceze, portugheze, romînești, engleze, ruse, poloneze, ungare, dintre care celebră a rămas realizarea lui Hermann Thimig la Burgtheater din Viena.

Inspirîndu-se din romanul englezului Richardson, tradus în Franța de abatele Prévost și bucurîndu-se de mare vogă și în Italia, Goldoni scrie *Pamela*, o lucrare cu tendințe de dramă sentimentală. Maestrul rîsului știe, la nevoie, să stoarcă spectatorului și o lacrimă delicată, demonstrînd o foarte bună, fină cunoaștere a psihologiei feminine.

Piesa aceasta, care dezvăluie o altă latură — nu însă cea mai interesantă — a talentului goldonian, a marcat în dezvoltarea reformei teatrului italian un însemnat pas înainte, în măsura în care este prima lucrare dramatică a scriitorului nostru, unde lipsesc cu desăvîrșire măștile.

Se părea acum, în această perspectivă, că dramaturgul izbutise, la capătul unei călătorii complicate în care întovărășise spectatori tradiționaliști și în același timp foarte exigenți, actori rutinieri și capricioși, să se elibereze de tirania uneia dintre cele mai riguroase recomandări a commediei dell'arte.

Pamela a constituit o mare victorie a autorului, fiind unanim apreciată de public timp de mai mulți ani. Ea a stat și la baza unor spectacole celebre mult mai tîrziu, ca acela de la Florența, la centenarul morții autorului — 1893 — cu Tomaso Salvini în rolul lui Bonfil, sau acela de la Veneția, la al doilea centenar al nașterii scriitorului — 1907 —, dat de trupa Gramatica.

Piesele se succed vertiginos una după alta, ajungînd la impresionanta cifră de 15. Calvarul se apropie de sfîrșit : încă una și chinuitorul legămînt va fi ținut întocmai

Epuizat, Goldoni caută subiectul, după care va obține răgazul mult așteptat, o prea bine meritată respirație. Și nefericirea face ca tocmai acum să nu găsească nimic, cu toate că își răscolește, fără odihnă, creierii. Începe să rătăcească pe străzile și canalele Veneției, oprindu-și atenția încordată asupra fiecărui detaliu care ar putea să-i sugereze ceva. Dar toate i se par terne, colorate nesemnificativ, incapabile să genereze baza unei piese. Istovit, face în fiecare seară bilanțuri deprimante, rămînînd cu ochii în gol și cu condeiul suspendat jalnic în aer, în fața hîrtiei obsedante, pe care a caligrafiat de mult, în colțul din stînga, cîteva cuvinte angajante: „Actul I, scena 1”.

Căutarea aceasta dureroasă, constrîngerea pe care o simte se așază greu peste oboseala acumulată generos și contribuie la impasul momentului. E la capătul puterilor și intenționează, în disperare de cauză, să caute o soluție de compromis, cu ajutorul căreia să iasă, mai mult sau mai puțin onorabil, din încurcătură.

Pornește a doua zi devreme la Medebach să-i ceară un sfat, să-i solicite ajutorul. E mai puțin crispat ca în ultima vreme, are iluzia amăgitoare a unei eliberări, pe care directorul, înzestrat cu forțe miraculoase în imaginația sa contorsionată, secătuită ca de o boală, ar putea să i-o acorde.

Își tîrîie ritmic pașii pe marmora strălucitoare, în luminile luxuriante ale dimineții, din piața San Marco. Privirile îi lunecă mîngîietoare pe suprafețele împodobite ale clădirilor durate în alte vremi de Iacopo Sansovino. Zîmbește trist giganților ecveștri din fața bazilicii, care-i încîntaseră copilăria. Trece, parcă halucinat, pe lîngă Procuratie Vecchie și Procuratie Nuove, poposind o clipă lîngă Turnul orologiului.

Și deodată vede, parcă prin vis, un bătrîn, amestecat între aceleași măști, acrobați, negutători ambulanți, pe care-i întîlnise de mii de ori și în ultimele sale peregrinări chinuitoare. E un armean în vîrstă, prost îmbrăcat, neîngrijit, murdar, cu o barbă patriarhală încîlcită, care strigă periodic ceva, plecînd apoi resemnat capul.

Goldoni trece febril prin aglomerație, își face cu o violență nestăpînită drum printre oameni și se îndreaptă spre bătrîn: acesta se străduia să vîndă niște fructe uscate, levantine, asemănătoare într-o oarecare măsură cu semințele. Dorind să le recomande cît mai călduros, el repeta un refren straniu — „abagiggi“, care nu reprezenta altceva decît un cuvînt italienesc stîlcit.

Era destul de curioasă revelația, a cărei victimă părea să fie scriitorul nostru. Tipul acesta de vînzător de „abagiggi“ se întîlnea foarte des în Italia. Îndeletnicirea sa jalnică era proprie oamenilor extrem de săraci, care își găseau aici un refugiu relativ. De multe ori, această ocupație devenea obiect de batjocură: așa, cînd voiai să-ți rîzi de o fată, îi propuneai să se căsătorească cu... Abagiggi, jignind-o astfel profund.

Dar Goldoni avea nevoie numai de un pretext, pentru a întreprinde sondagii adînci, fertile, în tezaurul inepuizabil al fanteziei sale. Și bătrînul vînzător de „abagiggi“ l-a iluminat, făcîndu-l să descopere acel subiect, după care umblase, ca obsedat, atîta vreme.

Renunță la vizita proiectată și se întoarce într-un suflet acasă. Se apropie ușurat de masa de lucru, privește fără teamă de astă dată foaia de hîrtie, și sub „Actul I, scena 1“ începe să se aștearnă armonic, într-o arhitectonică chibzuită, gîndurile care țîșnesc vesele, strîngîndu-se solidar în calea spre deznodămîntul noii piese *Bîrfeli femeiești*.

Eroina principală, Checcina, trece drept fata unui marinar venețian, căruia i-a fost încredințată din copilărie. Iubită de Beppo, e gata să se mărite cu el, dar aici intervin, ca o ciumă, bîrfelile femeiești. Din gură în gură, șoptite în cea mai mare taină la ureche, circulă zvonuri, care se străduiesc să demonstreze că ea nu e fata marinarului. Întîmplarea face ca, după foarte mulți ani, să apară în orașul lagunelor adevăratul ei tată. În căutarea fiicei sale, el umblă, însoțit de un vînzător de „abagiggi“ de prin partea locului. E destul pentru ca aceleași cumetre neobosite să inventeze o nouă formulă, conform căreia negutătorul ambulant, de o sărăcie lucie, e adevăratul tată al Checcinei, supranumită acum, în batjocură, domnișoara Abagiggi.

Pînă la urmă se lămuresc toate complicațiile, femeile guralive sînt silite să se potolească, și Beppo rămîne să trăiască fericit cu Checcina, aleasa inimii sale.

Așa se petrec lucrurile în cea de a șaisprezecea piesă scrisă de Goldoni în acest an crunt. Bătrînul întîlnit în piața San Marco i-a slujit doar ca un motiv, nu de prim ordin, pentru înnodarea acțiunii. Probabil că această înlănțuire de fapte era de mult pregătită în mintea scriitorului, care căuta cu greutate, la capătul unei munci abrutizante, resortul susceptibil să organizeze toată desfășurarea *Bîrfelilor femeiești*.

Căutarea îndelungă, însoțită de mari frămîntări morale, nu a stînjenit realizarea armonioasă a uneia dintre lucrările valoroase ale marelui dramaturg. Piesa e în întregime scrisă într-un savuros dialect venețian, care-i atribuie mult farmec și autenticitate. Admirabile sînt puternicele intonații populare, traduse mai cu seamă într-o serie de scene, care parcurg această zgomotoasă, optimistă comedie venețiană. E de remarcat că acțiunea nu se petrece înghesuită între pereții unei case, ci irumpe larg în limitele cuprinzătoare ale străzii, care se umple de voci, de o mișcare firească. În acest cadru, în atmosfera specifică, prinsă cu meșteșug, sînt vehiculate în mod virtuos veritabile caractere populare, animate de sentimente diverse.

Seara în care s-a jucat piesa era una neobișnuită. Publicul aștepta nerăbdător cea de a șaisprezecea promisiune, înfierbîntat de zvonurile tendențioase care puneau la îndoială respectarea angajamentului luat. Se auzeau vociferări iritate și puneri la punct energice ale partizanilor autorului :

— N-au de gînd să-i dea drumul. Ne pregătesc o festă.

— Nici pomeneală ! Goldoni se ține de cuvînt.

— S-ar fi ținut el, dar i-au plecat muzele în vacanță.

— Ai să te convingi foarte curînd că nu știi ce spui.

— Ba știu foarte bine. Și ai să afli și tu acuși.

— Nu cred nici mort că e în stare să ne înșele. Cînd a pus-o pe Teodora să vorbească în numele lui, el avea, probabil, în schiță pregătite toate comediile.

— Dețin informația de la un om demn de încredere : s-a chinuit el cît s-a chinuit, dar pe aceasta din urmă n-a putut s-o scoată la capăt.

— Nostim ar fi să vină cu o piesă veche.

În atmosfera de vacarm, se aude parcă, insinuant, un foșnet discret. Oamenii ciulesc urechile, se liniștesc, urmărind freamătul cortinei. S-au stins molcom luminile și scena a prins viață, lăsîndu-se populată de Checcina, Beppo, Musa zis Abagiggi și alții. Nu se mai aude nici un foșnet. Scepticii își ascund rușinați nedumerirea, în vreme ce susținătorii scriitorului nu-și mai găsesc loc de bucurie. Toți urmăresc cu sufletul la gură întîmplările nefericite ale Checcinei, nestăpînindu-și murmurul de satisfacție cînd nenorocirile ei nemeritate iau sfîrșit.

O tăcere aproape evlavioasă acoperă ultimele replici și căderea lentă a cortinei finale. După cîteva clipe, izbucnesc explozii de aplauze, care nu mai contenesc. Entuziasmul e de nedescris : și-au dat mîna la această demonstrație de simpatie prietenii și adversarii dramaturgului. Goldoni e purtat pe brațe, fiind obiectul unei manifestații de proporții neobișnuite pentru cadrul teatral.

E un adevărat triumf al piesei și al autorului ei, care își vede încununate, răsplătite moralmente eforturile supraomenești depuse timp de un an.

Această perioadă extrem de grea din viața lui Goldoni nu reprezintă numai o vreme a performanțelor neobișnuite, ci și un interval în care el nu și-a uitat nici un moment obiectivele principale, dezvoltîndu-și cu devotament reforma.

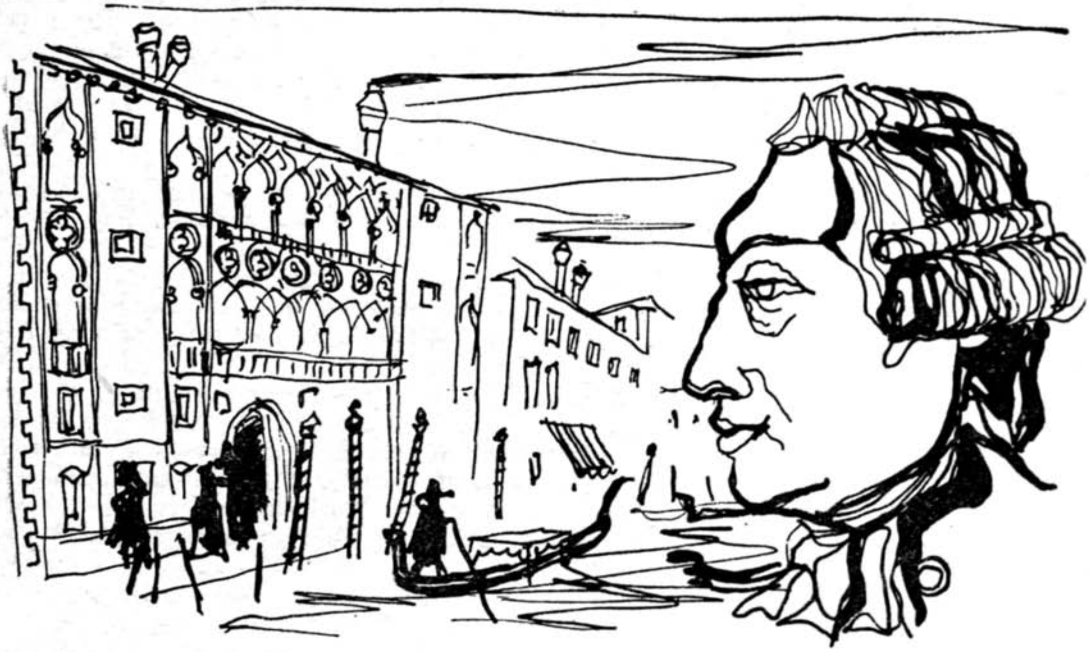
Marile sale sacrificii au rodit deplin, fortificînd solul bogat, dar insuficient sau defectuos exploatat al noului teatru italian.

. . . .

Bătrînul de pe strada Pavé Saint-Sauveur

La Paris, pe strada Pavé Saint-Sauveur, la numărul 1, își prelungește existența ternă o casă cu lespezile afumate, care se pierde cenușie, timidă, tristă printre suratele ei mai răsărite, mai arătoase. Cine se învrednicește să-și arunce privirea asupra acestei așezări prin nimic remarcabilă, poate zări, zi de zi, la o ferestruică asimetrică, un bătrîn cu figura visătoare, care privește departe, peste capul trecătorilor, într-o lume a amintirilor frumoase ca soarele îmbietor al primăverii. Tresare din cînd în cînd, neliniștit de o rază care i se strecoară printre gene, sau de un zgomot care îl trezește prozaic la realitate.

Numără mai bine de 80 de ani și nu simte, totuși, apăsîndu-l povara multelor decenii adunate cu trudă. Fantezia sa febrilă, neistovită amestecă reminiscențele



cu gînduri și eroi noi, care se așază, tulburătoare, la temelia unor opere ce nu vor mai fi scrise niciodată.

Vîrsta își spune din ce în ce mai des cuvîntul, contrazicînd tinerețea tumultuoasă a unui spirit proaspăt. Cu un ochi nu vede de mult, al doilea trădează adesea intențiile bătrînului, care e silit cîteodată să se refugieze exclusiv în ceața amintirilor, folosind cu disperare ochiul credincios al minții. Inima, care a știut să freamăte întotdeauna atît de cald, de solidar, la suferințele și bucuriile oamenilor, și-a descoperit acum un ritm capricios: crizele prelungite de palpitație întrerup cursivitatea senină, coerentă a impresiilor din trecut.

Nopțile îi sînt frămîntate uneori de insomnii, care rod rezistența slăbită a unui trup călător de aproape un veac pe diverse meleaguri. Folosește tot soiul de somnifere și se oprește asupra unuia foarte eficace: cînd întunericul nu aduce odihnitoarea evadare din trezie, el ia un cuvînt din limba maternă, îi caută echivalentul în toscană și franceză, apoi urmărește aceeași metodă cu cuvinte care urmează în ordine alfabetică, pînă... adoarme. Poate că dacă insomniile încăpățînate se prelungesc peste măsură, va duce la capăt acel plictisitor vocabular al dialectului venețian, pe care și-a propus să-l alcătuiască în urmă cu vreun sfert de secol.

Îndeletnicirea sa preferată rămîne însă depănarea poetică a memoriilor îngrămădite într-o viață care nu și-a găsit răgazul să le cearnă, să le orînduiască riguros.

Parcă ieri, copilul, care a împrumutat astăzi straiele bătrîneții, se plimba la brațul prea bunei Margherite, mama sa, bătînd dalele de marmoră ale pieței San Marco și acumulînd cu lăcomie impresii de neuitat din lumea contagios de veselă a carnavalului venețian.

În aceeași zi, sau poate într-a doua, îl întovărășea pe Giulio, pe insula San Giorgio Maggiore, în Piazetta, și admira, alături de tatăl său, pînzele minunate ale lui Tizian, Veronese, Tintoretto, din Palatul dogilor.

S-au mai scurs cîteva clipe și copilul s-a costumat cu abilitate în adolescent, ezitînd între Aforismele lui Hippocrate și Codul lui Justinian, și alegîndu-și, pînă la urmă, ca muze pe Thalia și Melpomena.

Dar cînd a trecut pe la Colegiul Ghislieri — despre satira „Colosul" nu-și amintește cu intenție —, cînd a întreprins aventura fermecătoare de pe barca lui Florindo dei Maccheroni? Parcă tot în vremea aceasta, în aceeași rapidă secțiune de timp.

Și n-apucă bine să se dumirească, că apar, proaspeți, eroii din *Amalasunta* și *Belisario*, peripețiile lor și ale pieselor care i-au zămislit.

Simte marea, inegalabila emoţie a debutului, şi imediat se precipită asupra lui imagini pregnante, într-o succesiune ameţitoare: personaje numeroase, familii întregi, societăţi constituite, care se întîmpină în interpretarea sutelor de actori cunoscuţi, dîndu-i replici din *Văduva isteaţă* şi *Hangiţa*, din *O întîmplare amuzantă* şi *Certuri la Chioggia*, din *Bădăranii* şi *Mincinosul*, din altele, din cele aproximativ 200 de comedii, tragedii, scenarii, intermedii, librete de operă, scrise de-a lungul anilor.

Se îmbulzesc şi Imer, Medebach, Vendramin — nu cumva sînt nemulţumiţi şi mai revendică nişte piese? —, căutîndu-şi trupa de la San Samuele, San Angelo, San Luca.

Dintr-un colţ privesc, cu un zîmbet ironic, foarte puţin prietenos, Carlo Gozzi, Giuseppe Baretti, abatele Chiari. Ăştia parcă ar merita o mică mustrare şi acum. Dar nu e nevoie; li se aşază în cale, foarte hotărîţi, Gasparo Gozzi, Voltaire, Roberti, Verri.

Această întîlnire devine halucinantă: scriitorii se transformă într-un fel de conducători de oşti, în rîndul cărora se aliniază eroii pieselor lui Goldoni. Îndărătul lui Carlo Gozzi, răsar înfumuraţi contele Anselmo din *Familia amatorului de antichităţi*, Don Sigismondo din *Linguşitorul*, seniorul Florindo din *Feudalul*, cîţiva ofiţeri înarmaţi pînă în dinţi din *Războiul*, marchizul de Forlipopoli şi contele d'Albafiorita din *Hangiţa*. După aceştia, vin mereu alţii şi toţi par să se îndrepte ameninţători asupra dramaturgului înspăimîntat...

Dar, slavă domnului, marşul lor îşi încetineşte, liniştitor, paşii. S-au împiedicat de oastea minunată a lui Gasparo Gozzi şi Voltaire, formată din Nane din *Momolo, om de lume*, Rosaura din *O femeie cumsecade*, Bettina din *Soţia bună*, vesela Mirandolină din *Hangiţa*, Tita-Nane, Lucietta, Orsetta, Beppo, Toffolo, Cecca din *Certuri la Chioggia*. Sînt nenumăraţi gondolieri, pescari, ţărani, oameni simpli, care potolesc entuziasmul războinic al celor din familia marchizului de Forlipopoli.

Cu o mişcare largă a mîinii, bătrînul pare să înlăture urmele acestui coşmar chinuitor, lăsînd loc amintirilor să curgă mai departe, în viteza vertiginoasă a torentului.

Veneţia a rămas învăluită în umbra asfinţitului, făcînd loc, pe ecranul minţii, luminilor orbitoare ale Parisului. Într-o străfulgerare, se succed imagini care cuprind cei douăzeci şi mai bine de ani petrecuţi în oraşul de pe Sena.

Şi ficţiunea face loc realităţii: sîntem din nou în strada Pavé Saint-Sauveur, la fereastra strîmbă, din care răsare chipul bun al bătrînului visător. Goldoni, astăzi în vîrstă de peste 80 de ani, îşi continuă observaţia absentă a străzii aproape pustii.

Un trecător cu faţa lunguiaţă şi cu aerul morocănos, sumbru, îi aminteşte de unul dintre primii critici ai *Amalasuntei*, care era dispus să-i nimicească din faşă dorinţa scrisului, îndemnîndu-l să-şi aleagă orice altă meserie în afară de aceasta. Un altul îi trezeşte, prin contrast, în memorie imaginea primului apologet al operei sale, la începuturile ei îndrăzneţe şi dificile. Şi bătrînul participă, parcă, la un dialog, în care se încrucişează cu violenţă spadele, se înfruntă aprig opiniile, dezbătîndu-se în amănunt lucrările goldoniene; nu mai identifică fiecare preopinent, dar îi revin proaspete în memorie fraze întregi, pasaje din articole, din broşuri, din discuţii de altădată.

Prietenul nostru pleacă încă o dată din săraca realitate înconjurătoare a casei şi străzii solitare, descinzînd în trecut şi învălmăşind impresiile din vremi îndepărtate cu ecourile vagi, aproape imperceptibile, presupuse ale posterităţii, care îl judecă alături de contemporani. Şi asistă, ca în vis, la o vehementă polemică, în care se întîlnesc intransigente elogii şi imputări, aprecieri favorabile şi critici neîngăduitoare.

— Eroii lui, care fac atîta caz de originalitate, nu sînt decît vechile măşti ale commediei dell'arte, puţin altfel aranjate.

— Nici pomeneală! Există în opera scriitorului italian o mare varietate de personaje, tipuri, cu desăvîrşire noi în peisajul uman al epocii. De altfel, numărul imens al eroilor din lucrările sale poate fi foarte rar reîntîlnit în opera celor mai mari dramaturgi ai lumii.

— Şi chiar dacă ar fi aşa, aceasta nu implică însă şi un interes corespunzător, trezit de tipurile goldoniene.

— Ba, dimpotrivă. Ele izbutesc să cucerească, să pasioneze, fiind construite clar, cu simplitate, tratate cu o mare finețe psihologică, aducînd în scenă date umane fundamentale, care decurg din complexul vieții sociale și care le atribuie o valabilitate dincolo de fruntariile unei epoci limitate.

— Eu înclin să consider că oamenii din teatrul său sînt rodul unei observații facile, neaprofundate, și că nu rezistă încercărilor obositoare ale vremii.

— Mie mi se pare că opera sa trăiește mai cu seamă prin caracterele rezultate din descoperirea aplicată, adîncă a trăsăturilor lor esențiale, manifestate firesc în ambianța socială a timpului. Goldoni cunoaște secretul sufletelor simple și de aceea preferă să zugrăvească fermecătoare tipuri comune, nelăsîndu-se ispitit de excepțiile morbide, goale de semnificație.

— Această preferință nu face altceva decît să circumscrie circulația pieselor sale, situindu-le în zona de interes exclusiv a compatrioților venețieni din secolul al XVIII-lea.

— N-aș spune. Alături de oamenii simpli, apar, în perspectivă satirică, și patricieni care evoluează în scenă în tot cinismul și uneori absurdul existenței lor anacronice. Și unii și alții, plămădiți din pasta eternă a realității, izbutesc și vor izbuti întotdeauna să rămînă în cercul de preocupări al spectatorilor. Încearcă, dumneata, să judeci cu mintea urmașilor noștri de peste cîteva veacuri și vei întîlni în această viziune oameni din 1850, 1950, de mai tîrziu, care simt aproape de Mirandolina, Lunardo, Tita-Nane, caractere cu tendințe universale și potențe de a se regăsi în diverse vremuri.

— E și acesta un mod de a gîndi. Dar, astfel, ajungem să credem — și eu sînt foarte dispus s-o fac — că opera goldoniană nu mai aduce parfumul autentic al epocii sale, fiind rătăcită undeva în noianul observațiilor generale, universal valabile.

— Superficialitatea îndeamnă și la o asemenea concluzie. În fond, scriitorul, care și-a sorbit inspirația originală, în cea mai mare parte, din cunoașterea nemijlocită a persoanelor, a faptelor reale, s-a aplecat cu cea mai mare grijă, folosind capacitatea sa neobișnuită de analiză pătrunzătoare, asupra moravurilor epocii sale. Astfel a renăscut, vie, în opera sa, viața venețiană, mult mai plină, mai adevărată decît aceea care se ridică palidă, firavă din paginile cronicilor scrise de istorici, dispuși s-o privească numai din Palatul dogilor sau din alte reședințe rafinat de elegante.

— Parcă văd cum începe acum apologia înclinațiilor democratice ale dramaturgului.

— Ai ghicit. Această trăsătură îl caracterizează cuprinzător pe scriitor. El e rapsodul Veneției, nu însă al acelei Veneții care se pierde în lux, risipă și fast exorbitant, ci mai cu seamă al lumii umile și pline de poezie, ce reflectă incomparabil mai veridic viața cetății lagunelor. Din paginile sale respiră pulsația febrilă și fizionomia exterioară a împărătesei Adriaticei, care nu apare din cale afară de somptuoasă : în acest peisaj încîntător, întîlnim personaje circulînd în gondole și o bună parte a anului cu obrazul acoperit de măști, fiind însă, în ultimă analiză, oameni ca toți oamenii.

— Elocvența dumitale entuziastă îl idealizează pe acest dramaturg obișnuit. Să nu mai vorbim despre democratismul său ; aceasta nu mă interesează de loc. Trebuie să fii, însă, de acord cu mine că, sub raportul artei, al compoziției, al harurilor literare, avem de-a face cu un mediocru.

— Îmi pare rău, dar nici de data aceasta nu pot să fiu absolut de loc de acord cu o teză falsă. Dacă ar fi vorba numai despre viabilitatea caracterelor goldoniene, despre reflectarea atît de izbutită, în limitele unei arte inspirate, a înclinațiilor sale democratice, și încă ar fi destul pentru infirmarea afirmațiilor dumitale mai mult decît șubrede. Dar, reflectă puțin la originalitatea, grația, armonia, firescul dialogului goldonian, la fantezia și culoarea sugestivă proprii fiecărei lucrări în parte. Oprește-ți atenția asupra modului în care se dezvoltă la el acțiunea : rapid, cu naturalețe, abundînd în admirabile situații de comedie și fremătînd în mișcarea spontană, vioaie a scenelor ce se succed într-un ritm trepidant.

— Mă covîrșește cascada cuvintelor. Oprește-te și spune-mi, dacă o știi și pe aceasta, ce rămîne din comediile lui Goldoni, care e rațiunea lor utilă ?

— Aici ne vom înțelege iarăși extrem de greu, fiindcă vorbim de la doi poli, mai depărtați parcă decît capetele pămîntului. Dar, totuși, nu mă sfiesc să spun, să strig ce cred. Apreciez azi, și în perspectiva timpului, optimismul său dătător de încredere în viață și în oamenii cei mai buni. Goldoni rîde, și rîsul său, care nu iartă viciile, seamănă nădejdea că ele pot fi îndreptate. Renunțînd la grotescul absurd, frecvent la vîrsta amurgului comediei măștilor, el îl înlocuiește cu o viziune sinceră, realistă a vieții, în care descoperă oamenii cei mai demni de simpatie, fără să-i uite pe cei lipsiți de omenie. Toate acestea atribuie operei sale calități importante, care îi păstrează aproape aceeași valabilitate la diverse meridiane și în nenumărate secțiuni de timp ale istoriei.

— Mai adaugă că e părintele, reformatorul teatrului italian, că e creatorul comediei moderne în Italia, și ai găsit și un final apoteotic al pasionantei dumitale pledoarii.

— Sigur că da, subscriu integral la cele spuse de dumneata, exceptînd intenția ironică. Și, alături de scriitorul spaniol, L. F. de Moratin, susțin că „Goldoni ... este cel mai bun poet dramatic italian al vremii noi".

Glasurile interlocutorilor imaginari s-au stins undeva departe, lăsîndu-l pe bătrîn încă o dată singur, cu gîndurile sale ca niște stele rătăcitoare între umbrele trecutului și luminile incerte ale viitorului. Astfel au vorbit, contrazicîndu-se, în vîltoarea pasiunilor, contemporanii. Cum va reacționa însă severa, neiertătoarea posteritate ? Își va aminti oare cineva, dincolo de veacuri, de omul care a înfruntat cu seninătate, dar și cu inima strînsă de atîtea ori, mii de privațiuni materiale și torturi morale, sortite parcă inadins să-l abată de la calea aleasă, să-i frîngă voința neclintită ? Cine va mai ști, în afară de cîte un biograf ciudat și neluat în seamă de lume, despre eforturile supraomenești depuse în munca la Medebach, Vendramin, Comedia Italiană de la Paris, cînd fantezia istovită, chinuită de un consum nefiresc, nu mai voia să se supună și solicita, intransigentă uneori, emanciparea din ghiarele mizerabile ale contractelor înrobitoare ? Va mai cîntări oare cineva, în balanța dreptății, sacrificiile enorme și satisfacțiile incomparabil mai mici și mai inconstante care l-au întovărășit cu o perseverență diabolică, în viața-i complicată, grea, pe dramaturgul de demult ? Și în sfîrșit, i se va recunoaște în viitorul îndepărtat vreun merit truditorului onest pe tărîmul literaturii, aceluia care și-a dăruit necondiționat viața dezvoltării strălucitoare, gloriei teatrului italian și universal ?

Între amintiri neverosimil de frumoase și reminiscențe aspre, întunecate, între gînduri optimiste și incertitudini neliniștitoare, s-au scurs, în anonimat și izolare, ultimele zile ale bătrînului de la fereastra din Pavé Saint-Sauveur, nr. 1. Număra optzeci și șase de ani, cînd i s-au curmat insomniile și i-au încetat palpitațiile inimii, în acel înnourat, trist, 6 februarie 1793, în care credincioasa Nicoletta i-a închis pentru vecie ochii, lacomi să mai scruteze cu puțin înainte lumina soarelui, zorile viitorului.

Așa sfîrșește, sub oprobriul uitării și ingratitudinii vremelnice, romanul vieții unui neobosit cercetător al adevărului, al frumosului. Peste veacuri, posteritatea, mult mai dreaptă decît animozitatea unor contemporani, a consacrat gloria nemuritoare a Poetului, încununînd cu laurii recunoștinței eterne triumful ideilor, operei goldoniene.

(Ilustrații de Toni Gheorghiu)

Ion Ghica și teatrul

Ion Ghica a iubit teatrul și, cînd a fost nevoie, s-a ocupat sau a scris despre el cu competență și cu pasiune. Tînăr fiind, „parastisise" * pe *Fiii lui Brutus* cu Aristia. La vîrsta de 19 ani, înainte de a pleca la studii, lăsase o primă traducere a *Precioaselor* lui Molière. Patruzeci de ani mai tîrziu, Ghica patronează constituirea Societății dramatice a actorilor, fiind, după Al. Odobescu, primul mare director al Teatrului Național. Calitatea aceasta, pe care a păstrat-o patru ani (1877—1881), l-a apropiat și mai mult de teatru. Din această perioadă, precum și din anii ce au urmat, datează o bogată corespondență cu Alecsandri, Gr. Ventura, C. D. Ollănescu, în care Ghica le adresează repetate îndemnuri să scrie teatru, să se inspire din viața societății romînești, spre a contribui, fiecare după puterile sale, la îmbogățirea repertoriului original. El însuși încearcă, împreună cu Ollănescu, să scrie o comedie, dar proiectul este curînd abandonat, astfel încît cele cîteva scene rămase nu reprezintă un lucru demn de luat în seamă. Alături de aceste fapte, amintite în mod sumar mai sus, cercetări recente au dus la descoperirea, în fondul de manuscrise al Academiei R.P.R., a unor texte inedite, în care Ghica notează cîteva lucruri în legătură cu teatrul.

Nota de față își propune să informeze cititorii despre conținutul acestor materiale.

O scrisoare — pe care o reproducem parțial — datată Londra, 10 martie 1882, și adresată lui Ollănescu, cuprinde cîteva păreri ale lui Ghica asupra spectacolului *Romeo și Julieta*, văzut în Anglia, spectacol în care o deosebită impresie i-au lăsat interpreta Julietei (celebra artistă Ellen Terry) și punerea în scenă.

Manuscrisul 2822 conține o înșirare de cîteva articole de gazetă, precedate de o introducere care ar lăsa impresia că avem de-a face cu o povestire sau o nuvelă. În introducerea aceasta, scrisă la persoana întîi, povestitorul își descrie viața grea pe care o duce: el, ieșit de curînd din închisoare, e conțopist „surnumerar", iar iubita lui, Sofia, lucrează croitoria. Angajat la o gazetă, tînărul începe să scrie, își face popularitate, e ales deputat, dar directorul gazetei îi ia deputăția, astfel că junele ajunge din nou la sapă de lemn. Sofia, sătulă de sărăcie, îl părăsește pentru un boier bogat. Tînărul nu se sinucide, ci se dedă jocului de cărți, cîștigă, își face o stare bună și, în cele din urmă, e numit ispravnic.

Caracterul critic e evident. Bucata, deși n-are calități literare, prezintă totuși interes, întrucît întregește cunoașterea concepției politico-sociale a lui Ion Ghica. Lucrarea e nedatată, dar, după tema și tonul ei, pare să facă parte din încercările de tinerețe ale scriitorului. Reproducem un fragment, în care se vorbește de teatru, ca instituție de cultură în general, și de teatrul din București în special.

În același manuscris se mai găsesc două piese traduse de Ion Ghica. Prima e *Hernani* (f. 31—140); menționăm că din această traducere lipsesc cîteva foi de la început. Cea de a doua (f. 140—281) e o piesă în 5 acte, fără titlu și fără indicarea numelui autorului, în care apar personajele:

---

* Jucase.

— Daniil Rochat, deputat francez, ateu, adept al doctrinei lui Voltaire ;
— Doctorul Bidache, prietenul și, într-o măsură, secretarul particular al lui Rochat ;
— Guillaume Fargis, prieten cu Rochat, neîmpărtășindu-i însă opiniile antireligioase ;
— Casimir Fargis, fratele său ;
— Lea și Esther Anderson, două „miss" engleze, protestante ;
— Mistress Powers, mătușa lor ;
— Dr. Clark, pastor englez ;
— Laurentio, valet ;
— Pierron, Audran, Stephens, ziariști ;
— Claveron, secretarul lui Bidache ;
— Charley, vărul Lea-ei și al Esther-ei ;
— Turler, notar.

Piesa are în centrul ei un conflict religios și eroii principali care-l poartă sînt Daniil Rochat, ateu, și Lea, protestantă. Îndrăgostiți și apoi căsătoriți, dintr-o greșită înțelegere inițială a convingerilor lor, Rochat și Lea ajung să se despartă atunci cînd își dau seama că, de fapt, ideile lor nu se pot împăca...

Acțiunea se petrece la castelul Ferney, din Elveția, în ziua dezvelirii unui bust al lui Voltaire (actul I), în vila englezoaicelor (actele II, III, IV) și în casa lui Fargis, unde Lea, Esther și mătușa cheamă notarul ca să scrie actul de divorț (actul V).

Ambele traduceri sînt scrise cu creionul și cu cerneală, de mîna lui Ghica, și par să reprezinte o primă formă. Nici una, însă, nu poartă vreo indicație asupra datei cînd au fost făcute.

Consemnînd aceste lucruri dăm la lumină cîteva date noi asupra activității lui Ion Ghica, legată de teatru, și cinstim totodată memoria scriitorului de la a cărui naștere (12 august 1816) s-au împlinit 150 de ani.

Mihai FLOREA

. . . .

„Teatrul este o invenție a Elinilor, de la ei l-au luat Romanii și mai pe urmă, de la aceștia, toate neamurile, prefăcîndu-l și schimbîndu-l fiecare după geniul, trebuințele, obiceiurile și instituțiile sale. Un teatru care a slujit la mai multe neamuri, unul după altul, este un monument arhitectonic din cele mai însemnate pentru studiul istoriei ; unul dintre aceste monumente, și poate cel mai vrednic de însemnat, este ruina teatrului de la Taurmina în Sicilia, acel teatru zidit de Greci care trăiau într-o republică democratică, în formă de amfiteatru cu o singură galerie, care duce pe toți spectatorii, de orice condiție, la galerie, deosebitele porți și scări ce dau în amfiteatru sau se suiau la locurile de sus, într-acel amfiteatru vede cineva duhul de egalitate care domnea la această nație. După aceea Sicilia căzînd în mîinile Romanilor, teatrul de la Taurmina a primit preschimbările și prefacerile trebuincioase, vede dar cineva intrări deosebite, locuri clasificate după treapta de oameni care trebuiau să le prinză, alta este intrarea patriciilor și alta a plebeinilor, alta este galeria vestalelor și alta a proconsulilor. Teatrul a luat schimbări potrivite instituțiilor și obiceiurilor aristocratice ale Romanilor. Sarasinii mai pe urmă au făcut dintr-acest teatru un palat și astăzi acea ruină mulțumește originalitatea unui anticar englez care, cu cîteva bucăți de marmură căzute și-a făcut o locuință puțin confortabilă dar foarte ciudată. Într-acea ruină poate deosebi un arhitect toate prefacerile și restaura planul teatrului cum a fost el în deosebite epoce. Teatrul este cea mai bună școală de morală și de gust, inscripția ridendo castigat mores *este cel mai frumos frontispis al unui teatru. Localul ce avem în curtea D-lui Gerolomo Cardenio Momolo nu este o zidire vrednică de un public al cărui gust este dezvoltat, nici vrednic de compania de artiști ce ne-a adus anul acesta D-na Max, noua impresarie. Această sală ar putea mulțumi abia pe Hagi Haivat și pe Caraghios, toaleta damilor nu arată nicidecum cea mai mare frumusețe, nu face nici un efect ; optica este atît de rea încît trebuie să fie o damă foarte groasă și foarte buboasă pe obraz ca să arată ceva frumușică dintr-o lojă. Cu toate acestea, cît despre acustică, sala noastră este foarte mulțumitoare ; arhitectul a știut a păzi propor-*

țiile cerute de artă. Norma, *opera cu care a debutat compania cea de estimp, este capo d'opera al famusului maestro Belini.*"[1]

. . . .

Urmează un comentariu elogios la adresa muzicii *Normei* și a compozitorului ei, Bellini. Dintre interpreți menționează pe „demoasela Eftinini", care „are o comoară neprețuită in gitlejul dumneaei", și, subliniază îndeosebi Ghica, în legătură cu aceeași „demoaselă" :

„Are jocuri din mîni și din fisionomie care sînt foarte dramatice și pe care publicul a știut să le prețuiască; am văzut cu ochii noștri o damă moțăind din cap și cu ochii plînși de lacrămi cînd Norma zice „in mia man al fin tu sei."[2] (in sfîrșit ești în mîna mea, *n. red.)*

Londres, le 10 mars 1882.
Princes Gate No. 59

. . . .

„Dites-moi, comment va la traduction d'Horace et la comédie en vers, dont vous vous occupiez; mais, à propos de théâtre, je viens d'assister à la représentation de Roméo au Lyceum (?): une Juliette très satisfaisante, ni jeune, ni jolie, mais gracieuse, sobre de mouvements, en prononçant de manière à être entendue et comprise, comprenant très bien ce que Shakespeare a voulu faire (Ellen Terry); une nourrice parfaite (Mrs. Sterling), un très bon Mercutio et un Roméo ridicule (le célèbre Irving); mais, après cela, une mise en scène comme je n'en ai vu, ni rêvé. Shakespeare n'a jamais espéré que sa pièce serait jamais montée de la sorte. C'est la perfection, les décors tout ce qu'on peut voir de plus beau, des costumes d'une richesse admirable et des jardins: citronnier, oranger, rhododendron, camelia et mille autres fleurs au naturel."[3]

---

[1] Mss. rom. 2822, f. 13 V-14 V, Biblioteca Academiei R.P.R. (Textul citat aici e unul dintre puținele care oferă o descripție a sălii de teatru a lui G. Momolo. singura din București în care au avut loc reprezentații de teatru și de operă pînă la inaugurarea Teatrului Mare (1852) și a sălii „Bossel". E sala în care s-au dat reprezentațiile organizate de școala „Filarmonică" *(*1834-1837).

[2] Mss. rom. 2822, f. 16.

[3] Mss. rom. 1687, f. 12-13, Biblioteca Academiei R.P.R. Scrisoare către Ollănescu. „Spune-mi, cum stai cu traducerea din Horațiu și comedia în versuri, la care lucrai; dar pentru că veni vorba de teatru, am asistat la reprezentarea lui Romeo la Lyceum (?): o Julietă foarte satisfăcătoare, nici tînără, nici frumoasă, dar plină de grație, cu mișcări sobre, pronunțînd în așa fel încît putea fi auzită și înțeleasă, înțelegînd foarte bine ce a voit să facă Shakespeare (Ellen Terry): o doică desăvîrșită (Mrs. Sterling), un foarte bun Mercutio și un Romeo ridicul (celebrul Irving); dar în afară de aceasta, o punere în scenă cum n-am mai văzut, nici nu am visat. Shakespeare n-a sperat nici cînd că piesa lui va fi montată vreodată în felul acesta. O perfecțiune, tot ce poate fi mai frumos în materie de decor, costumele de o bogăție admirabilă și parcuri: lămîi, portocali, rododendroni, camelii și mii de alte flori naturale."

PUNCTE DE VEDERE

RADU STANCA

„Reteatralizarea" teatrului

Într-un articol substanţial, publicat în nr. 2 al revistei „Teatrul", Liviu Ciulei pledează pentru „teatralizarea picturii de teatru", ca pentru un act făţiş de supunere a aşa-numitei „arte scenografice" faţă de arta, mai cuprinzătoare şi mai complexă, „a spectacolului".

Chemînd arta decorului de teatru la o nouă disciplină în front, acest articol recomandă, în esenţă, scenografiei să încline steagul şi — după lupta tacită pe care a dus-o, în ultimii ani, pentru exacerbata sa emancipare — să redevină ceea ce a fost şi a trebuit să fie totdeauna: o artă ajutătoare artei propriu-zise a spectacolului; credincioasa ei servitoare. Simptomatic, articolul menţionat reflectă cu limpezime tendinţa din ce în ce mai manifestă a oamenilor noştri de teatru de a se reintoarce la adevărata substanţă a artei spectacolului: *teatralul*. Tocmai de aceea, apelul adresat de Liviu Ciulei unui sector special al acestei arte, poate fi — după părerea mea — întins peste întreaga suprafaţă a artei spectacolului. Şi ceea ce autorul de mai sus cere pictorului scenograf, anume de a se întoarce la esenţele liminare ale artei sale, de a şi-o „teatraliza", se poate — cu bună dreptate — reclama tuturor factorilor ce concură la realizarea spectacolului de teatru.

Tot mai clar apare astăzi iubitorilor scenei că teatrul este o expresie a vieţii, specificată de elemente proprii, ce-l diferenţiază de toate celelalte forme de exprimare artistică a vieţii. Teatrul nu este, prin urmare, numai o artă colectivă ce însumează laolaltă o seamă de alte arte individuale, precum poezia, dansul, pantomima, pictura sau muzica ce-şi dezbat înseşi ele supremaţia, ci mai este şi *teatru* propriu zis; iar acest fapt obligă toate celelalte arte componente să se adapteze la esenţa lui personală, să se „teatralizeze".

Din acest punct de vedere, istoria modernă a teatrului este o istorie a luptelor intestine duse de artele componente ale spectacolului pentru supremaţie. După o îndelungată perioadă de dominaţie a poeziei dramatice, în care — de la teatrul redus la simpla lectură literară, din primele timpuri ale Renaşterii, pînă la teatrul literar al clasicismului francez — poetul conduce cu autoritate competiţia, — sub influenţa stilului baroc, poetul cedează locul actorului, care devine protagonistul necontestat al artei teatrale. „Misterele" şi, în deosebi, „moralităţile", — aceste forme atît de livreşti, atît de pline de literatură, în care tendinţele moralizatoare apar întruchipate sub forma dezumanizată a abstracţiunilor (Viciul, Virtutea etc. ca personaje aidoma), — pierd pasul în favoarea unei explozive umanizări a spectacolului — Commedia dell'arte, supremă biruinţă a artei actorului în pofida poetului.

Disputa însă, departe de a se stinge, a continuat timp îndelungat, împărţind victoriile cînd de o parte, cînd de cealaltă, pînă cînd nevoia unui echilibru specific între artele ce concură la realizarea spectacolului de teatru s-a făcut, cu luciditate, resimţită. Şi, interesant de remarcat, tocmai sub imperiul acestei nevoi de echilibru a forţelor antagoniste din teatru, tocmai sub imperiul nevoii de „teatralizare a teatrului", apare în istoria spectacolului un nou factor component: regizorul.

De la Goethe, care, printre cei dintîi, luptă pentru un echilibru specific între forţele artistice ce conlucrează în spectacol, pînă la Stanislavski, al cărui efort s-a îndreptat spre fundamentarea ştiinţifică a echilibrului dintre aceste forţe, — se înscriu numeroşi regizori care, timp de un secol întreg, au încercat, fiecare în felul său, să pună de acord energiile antagoniste ce caută, în spectacolul teatral, să se anihileze unele pe altele.

Pînă la apariția regizorului, acești factori componenți erau : poetul, actorul și, de bună seamă, publicul, element social creator, indispensabil spectacolului și care, în aceste dispute, și-a avut și el partea sa de glorie. Să ne amintim doar de perioadele cele mai strălucite ale Renașterii italiene, cînd spectacolele cele mai reprezentative sînt „marile festivități", „sacrele reprezentații" sau „carnavalurile", tot atîtea forme ale artei spectacolului, în care supremația creatoare o deține publicul.

Atît arta poetului, cît și arta actorului își au însă originea în afara artei teatrului. Unul în poezia propriu-zisă, celălalt în pantomimă și dans. Tocmai de aici probabil, și încercările rebele pe care le fac, la perioade anumite, de a se suprapune una alteia, atunci cînd sînt reunite în spectacolul teatral. Arta regizorului, în schimb, este o artă născută din chiar fenomenul teatral, ca o necesitate stringentă a acestui fenomen. Ea nu este reductibilă la o altă modalitate de exprimare artistică decît teatrul. Pe cînd poetul nu are nevoie absolută, pentru a se exprima, de spectacolul propriu-zis, pe cînd actorul poate concepe lesne un recital pantomimic în care să se exprime independent de poet, regizorul nu se poate exprima decît în spectacolul teatral. Și pe cînd poetul și actorul se pot concepe existînd independent unul de altul, fapt care atrage cu sine reverberațiile pentru supremație atît ale unuia, cît și ale celuilalt, regizorul nu există decît în funcție de amîndoi și de măsura în care îi reunește pe amîndoi în spectacolul teatral.

Dar tocmai pentru că e în strictă dependență de actul spectacolului, arta regizorului este cea mai apropiată de natura intimă a teatrului. Ea este cea mai „teatrală" dintre toate artele ce compun teatrul. Apărînd ca un fenomen instinctiv, nediferențiat, în antichitate (choregonul) sau ca un dat intrinsec în perioadele de mare înflorire a artei spectacolului (Shakespeare ca regizor), ea devine un concept limpede în timpurile noastre, după ce experiența tuturor rebeliunilor poetice sau actoricești i-au făcut necesară, în mod științific, prezența. Rostul artei regizorale este acela de a da viață spectacolului de teatru. Ea trebuie să „contamineze" pentru aceasta atît pe poet, cît și pe actor, și în fine publicul, de ceea ce este specific teatrului. Si cum o face ? Îmbinînd toți acești factori în cadrul spectacolului, sintetizîndu-i pe toți trei într-un întreg creator, în care — prin contagiune reciprocă — poetul devine „dramaturg", mimul — actor, iar contemplatorul izolat — public.

Astfel, regizorul obligă, prin felul cum transfigurează scenic textul poetului, ca acesta — întrucît participă la complexul spectacolului — să-l *presupună* pe actor. De asemenea, regizorul obligă, ca la rîndul său, mimul să *presupună* în actul său creator, nu imagini răzlețe, nici imaginea sa proprie de mim, ci imaginile poetului, cărora, prin întruchipare, să le dea viață teatrală. În sfîrșit, e limpede că spectacolul realizat de regizor *presupune* publicul, care, de asemenea, nu poate deveni public decît *presupunînd* un spectacol.

Conglomeratul de arte devine, sub mîna regizorului ce-l frămîntă, un conglomerat *artistic*. Textul poetului nu mai e un simplu text poetic, ci o „piesă de teatru", mimul nu mai e un simplu choreut, ci un „interpret teatral", masa de spectatori nu mai e o asistență indiferentă, ci un receptacol viu, un „public de teatru".

Sarcina regizorului este, prin urmare, așa cum arată undeva Otto Falckenberg „aceea de a reuni într-un organism viu, nu numai forțele individuale ale actorului, ci acelea ale „scenei" în general". Această sarcină se „desfășoară în esență după principiile muzicii, hotărîtoare nu numai în privința elementului acustic al unui spectacol (das Sprachliche), ci și în privința elementului său optic"... înțelegînd prin „optic" valorile mișcării și gestului (das Gestliche).

Regizorul, deci, conform principiilor muzicii, „armonizează" elementele disparate ale spectacolului de teatru, îmbinîndu-le într-un corp unitar nou. Acest corp unitar nou depășește caracterul complexului artistic în felul cum îl înțelegea, de pildă, Wagner. El se ridică la un caracter de instituție artistic-socială ; se îmbogățește astfel misiunea regizorului și cu semnificația educativ-moralizatoare a pedagogului.

Dar funcția aceasta „teatralizatoare" a regizorului (funcție ce se aseamănă atît de mult cu acțiunea catalizatorilor) ascunde în fond și ceea ce am putea denumi „drama regizorului". Acționînd, în continuă dependență de factori eterogeni, regizorul a încercat — pe parcursul ultimului secol — un complex de inferioritate — deși nejustificat — pe deplin explicabil. Evidența cu care apărea pentru orice regizor faptul că spectacolul, deși rezultat al îngeminărilor sale creatoare, nu-l reprezintă totuși decît într-o măsură foarte echivocă, a ridicat în conștiința lui o seamă de întrebări în legătură cu limitele și substanța artei sale. Mai mult decît atît, i-a ridicat însăși întrebarea capitală a îndreptățirii regiei ca artă. Și într-adevăr, e lesne de înțeles sentimentul încercat de regizorul care, după o activitate creatoare intensă, era nevoit să constate că spectacolul său nu pare, decît unor puțini inițiați, drept o expresie a sa, și că el rămîne, îndeobște, anonim în execuția artistică propriu-zisă a reprezentației. Întrucît este artă activitatea sa și în ce moment anume ?, cînd și prin ce se exprimă arta regiei, știut fiind că fiecare artă are o seamă de mijloace materiale pentru a se comunica în afară ? — iată tot atîtea întrebări pe care, în mod firesc, regizorul avea și mai are a și le pune.

Dacă orice artă se face „vizibilă" printr-o modalitate proprie, — poezia prin cuvînt, arta actorului prin încorporarea fizică a unei imagini, muzica prin sunete etc. — este clar că și arta regiei, întrucît e artă, trebuie să aibă o modalitate a sa materială de exprimare. Or, este foarte greu pentru cineva care asistă la un spectacol de teatru să determine cît și ce anume din ceea ce se petrece pe scenă aparține, ca expresie, regizorului și nu poetului sau actorului. Aceasta o știu numai cei ce pregătesc spectacolul, uneori nici chiar ei, căci regizorul lucrează adesea asupra lor cu elemente psihice imponderabile. Și atunci, este firesc ca în regizor să se fi dezvoltat acel complex despre care vorbeam mai sus și o dorință arzătoare de a se face și el „vizibil".

Artist „nevăzut", artist ce rămîne în dosul culiselor spectacolului și despre existența căruia se știe și nu se știe ; artist a cărui contribuție în spectacol se poate sau nu recunoaște ; căruia nu i se adresează aclamații și care nu simte direct efectul pe care-l produce asupra spectatorului ceea ce el îi comunică prin gură străină, — regizorul nu are nici măcar mulțumirea că opera sa poate persista ulterior ca un monument nepieritor, căci ceea ce realizează el poate fi oricînd, cel puțin la o scrutare analitică, ignorat.

Urmarea acestei drame — care oglindește în parte însăși criza în care a intrat teatrul în pragul veacului nostru — a fost că regizorul s-a avîntat într-o extraordinară căutare a unor mijloace proprii de exprimare; într-o pătimașă frămîntare de a descoperi tichia cu ajutorul căreia, contrar personajului legendar, să se facă, din nevăzut, „vizibil".

În focul acestor căutări, arta regiei a atins forme dintre cele mai neobișnuite. Trecînd, cu o înfometare de neofit, de la un stil la altul, de la o extremă la alta, fresca regiei moderne înfățișează laolaltă cele mai variate aspecte. Și nu rareori această dorință a regizorului de a se face „și el văzut" a ajuns la pretenția de a se face „numai el văzut". Pretenție ce a dus, în expresionism, la teatrul agresiv al unui Jessner, Piscator sau, mai ales, Meyerhold. Acest teatru agresiv, ca să urmăm o idee exprimată mai sus, reprezintă de astă dată tendința de supremație a artei regizorale în istoria spectacolului.

Ivit cel din urmă în componența spectacolului de teatru și tocmai din nobila nevoie de a împăca între ele elementele disparate ce conlucrau la realizarea lui, iată că și regizorul, uitîndu-și rosturile, formulează pretenția rebelă de supremație. Și de unde misiunea sa era tocmai „teatralizarea" teatrului, adică așezarea lui pe temeiul solid al conlucrării colective, regizorul se face promotorul „desteatralizării" teatrului, Invitînd marioneta în locul actorului (Craig), reducînd textul la valoarea unui pretext (Meyerhold : vezi înscenarea *Revizorului)* etc. — regizorul reclamă exclusiv pentru sine spectacolul, iar acesta devine, într-o atare ideologie, o modalitate de exprimare artistică, în exclusivitate, a artei regiei.

Între mijloacele de expresie prin care regizorul a socotit că poate să se „facă vizibil" în spectacol, a fost și mai este, în bună măsură și astăzi, decorul. Ridicat la un înalt prestigiu în teatru tocmai în timpul și din pricina acestor căutări, decorul a dat regizorului iluzia că poate să-l exprime în spectacol, prin ceea ce denumim, îndeobște „montare". Lăsînd impresia că și el, deși aparține unei alte familii de arte și anume artelor plastice, poate fi un factor specific teatrului, decorul s-a infiltrat tot mai mult în concepția modernă a spectacolului. Treptat, alături de regizor și favorizat de zbaterile acestuia pentru găsirea unui material propriu, care să nu fie comun și celorlalte arte din sînul spectacolului teatral, pictorul scenograf, pînă nu de mult socotit un simplu auxiliar, nu tocmai indispensabil, a dobîndit, pe nesimțite, o demnitate aproape egală celei a regizorului. Cu toate că nu este nici congenitală, nici structurală artei teatrului, arta decorului a uzurpat ideea de regie *internă* atît de proprie unui Goethe, Brahm sau Stanislavski, și a căutat să o înlocuiască cu ideea regiei *externe* (montarea).

Consecințele s-au văzut imediat. Regia externă, ridicînd problemele „cadrului" la o însemnătate uriașă, în loc să-l ocupe pe regizor cu problemele de semnificație a spectacolului, l-au ocupat cu problemele, de mai redusă însemnătate, ale „documentului". Spectacolele au devenit astfel documente istorice, arhive științifice *(Vlaicu Vodă* la Teatrul Armatei, *Intrigă și iubire* la Teatrul C.F.R.-Giulești, de pildă), reportaje plastice cu valoare de muzeu *(Cum vă place* la Teatrul Municipal, de exemplu).

Fără a contesta rolul artei decorative în complexul artei spectacolului, este totuși necesar să se stabilească locul exact pe care ea îl ocupă în teatru. Teatrul, urmînd o distincție estetică devenită clasică încă de la Lessing, aparține familiei artelor poetice sau muzice, arte prin excelență temporale — adică arte care *se desfășoară* în timp. Spre deosebire de acestea, artele plastice (pictura, sculptura, arhitectura) *ni se înfățișează* în spațiu. Ceea ce ni se pare însă și mai propriu acestei distincții este că aceste două serii de arte, mai mult decît prin cadrul lor de manifestare, temporal sau spațial, se deosebesc între ele datorită materialității lor, adică datorită materialului de expresie pe care îl folosesc. Astfel, artele poetice (poezia, dansul, muzica și, în cele din urmă, teatrul) folosesc un material viu, organic, ca de pildă cuvîntul pentru poezia propriu-zisă, mișcarea pentru dans, armonia pentru muzică și toate, reunite la un loc, pentru teatru. Artele plastice folosesc un material anorganic, mort : imaginea, culoarea, spațiul limitat etc. Între artele poetice (care utilizează pentru exprimare materia vie) și cele plastice (care utilizează materia moartă) nu există, bine înțeles, punți de netrecut. Ele nu sînt încarcerate în așa fel, încît să nu comunice între ele. Numai că în măsura în care valorile de expresie trec dintr-o serie de arte în cealaltă, ele se transformă din *valori specifice,* în *valori accesorii.* Astfel, valorile specifice poetice, cînd apar în cadrul artelor plastice, devin acolo valori accesorii. Cuvîntul în cinematograf (artă, prin excelență, plastică și tocmai de aceea structural deosebită de teatru) este o valoare de rangul al doilea, valori specifice fiind acolo imaginea, culoarea, spațiul limitat etc. Filmele unui Charlie Chaplin, unde cuvîntul este inexistent, nu se resimt cu nimic, în substanța lor artistică, de această lipsă. Tot așa, valorile specifice plastice, cînd apar în cadrul artelor poetice, devin acolo valori accesorii. Astfel, de pildă, culoarea, cînd apare în dans, fie sub forma tatuajului, fie sub aceea — mai evoluată — a costumului, nu e decît o valoare de rangul al doilea, valoarea congenitală, valoarea principală rămînînd mișcarea. În teatru, categoria spațiului limitat, tipică arhitecturii, s-a constituit din valoare accesorie în valoare specifică prin constructivismul decorului. Astfel, în toate interioarele pieselor țărănești pe care le-am montat la Teatrul de Stat din Sibiu, s-a utilizat același greoi plafon de bîrne care sufoca și spațiul material al scenei, și spațiul psihologic al personajelor.

Nu este locul să insistăm aici prea mult asupra acestei chestiuni a „materialității expresiei" artelor. Ea ni se pare de o fecunditate extremă, ce merită o preocupare cu totul aparte. Important în dezbaterea de față este faptul că, favorizată de degringolada regizorului în căutarea de mijloace de exprimare proprii, ieșite din comun, arta decorului, cu o funcție strict accesorială, în teatru, a atentat în conglomeratul acestuia la o dignitate majoră, aproape la supremație.

În teatru, după cum ne-o dovedesc secole de istorie a teatrului, arta decorului, — nici structurală, nici absolut indispensabilă, — nu poate fi, oricît de prețioasă, mai mult decît o valoare de rangul al doilea, un mijloc de expresie accesoriu. Putem concepe un spectacol de teatru eminent, lipsit complet de cadrul său decorativ, căci mijloacele de exprimare proprii teatrului sînt cu desăvîrșire altele și acelea par suficiente pentru a-l comunica. Arta decorului poate da o mînă de ajutor acestei comunicări, în nici un caz ea nu are dreptul să se ridice la o valoare de comunicare specifică, cu pretenția de a înlocui valorile cuvîntului, mișcării și armoniei.

Aceasta însă s-a întîmplat și împrejurarea a fost și continuă să mai fie gravă. Căci de disperarea regizorului în căutare de mijloace personale care să-l facă „văzut", a profitat scenograful care a delapidat, prin emanciparea sa, celelalte arte din complexul teatrului de formele lor de exprimare și, apropiindu-și-le, într-un oribil „kitsch", și le-a făcut moduri proprii. Și astfel, am început să asistăm la spectacole în care în loc ca pateticul, grandiosul, eroicul, sublimul, grațiosul etc, să fie apanaje ale jocului actorilor, aceste valori specifice teatrale au apărut ca apanaje ale decorului ; actorii, în schimb, au rămas niște păpuși „colorate", simple imagini ale decoratorului, inexpresive teatral, dar foarte expresive din punct de vedere plastic. In aceste spectacole, ideea spectacolului o comunicau decorurile, care într-adevăr atingeau sublimul, eroicul, pateticul, dar care copleșeau pe actorii simplificați la culme de un regizor ce *„monta"*. Această predominanță a decorului în teatru, frecventă între cele două războaie, poate fi întîlnită și azi : *Don Carlos* de la Teatrul Municipal este un exemplu concludent de felul cum pictorul scenograf (W. Siegfried), gîndind plastic întregul spectacol, l-a redus la tăcere pe regizorul piesei (W. Siegfried) prin intermediul căruia, de fapt, trebuia să răsune cuvîntul lui Schiller.

La împrejurarea acesta, a mai contribuit și spaima multor regizori de a recurge la vechile mijloace de expresie ale artei teatrului. În goană după o pretinsă „modernitate" și supralicitînd „simplul" și „firescul", acești regizori au fost bucuroși că rezolvă problemele de conținut ale spectacolului prin „montarea" lor hiperbolică. Înspăimîntați de „teatral", au preferat, în locul unei accepții moderne a teatrului, o simplitate intimistă, străină teatrului, care este viaţa văzută prin lupa magică a scenei, deci viaţă mărită — după potenţele regizorului — de zeci, sute şi mii de ori. Urmarea a fost, uneori, dispariţia actorului tragic, căci tragicul, aceste decoruri oricît de grandioase, de colosale, nu-l mai puteau exprima. Şi astfel, din teama regizorilor de a „teatraliza" teatrul, am asistat, la Teatrul Naţional din Cluj, la un *Othello* în care, deşi actorul avea toate atributele eroului tragic, el rata într-un final intimist, timorat de spaima regizorului (Marietta Sadova) de a înălţa acest final la dimensiunile lui monumental-paroxistice ; iar la Teatrul Naţional din Bucureşti, la un *Lear* (pus în scenă de Sică Alexandrescu) a cărui furtună interioară era acoperită de vijelia cinematografică ce se desfăşura pe un ecran, în spatele nefericitului rege.

Articolul lui Liviu Ciulei are valoare de simptom. Din ce în ce mai mult se resimte falsitatea situaţiei pe care o ocupă în conglomeratul teatral arta decorului. „Teatralizarea decorului", însă, nu poate fi rezumată numai la o repliere dramatică a artei decorative, numai la simpla ei condiţionare de către piesa de teatru. A spune că decorul trebuie să fie în slujba ideii generale a spectacolului încă nu înseamnă a spune destul în această chestiune. In întreaga problemă a artei decorului şi situaţia pe care acesta o deţine în munca de producere a unui spectacol trebuie să se meargă un pas mai departe şi întreaga chestiune a „reteatralizării teatrului" să fie luată în considerare.

Regizorul trebuie să se resemneze la ceea ce face frumuseţea artei sale : anonimatul ei. Lipsa de materialitate palpabilă a mijloacelor sale de creaţie dă artei sale un plus de demnitate şi o aşază la răscrucea dintre concreteţea creaţiei artistice şi procesul abstract al concepţiei artistice.

Determinanţi pentru caracterul teatral al spectacolului mi se par patru factori : poetul, actorul, regizorul şi publicul. Măsura în care aceştia sînt îmbinaţi între ei, coeziunea sau lipsa de coeziune dintre ei, predominanţa sau absenţa unuia dintre ei, în sfîrşit, echilibrul ideal în care se găsesc îngemănaţi, — sînt împrejurările ce dau nota caracteristică unui spectacol. Aceste echilibrări reciproce sînt hotărîte de temperamentele ce intră în joc, de concepţiile, gusturile ce se înfruntă în cadrul unui spectacol. În orice caz, concepţia modernă a spectacolului nu poate face abstracţie de raportul dintre factorii lui determinanţi. Iar acest „raport" este, în esenţă, un rezultat al activităţii creatoare a regizorului. El este acela care pune în acord sau în dezacord aceşti factori, el determină măsura echilibrului sau dezechilibrului lor, el dozează jocul de preponderenţe dintre ei. Regizorul fixează cantitatea de „teatralitate" a unui spectacol şi tot el este acela care are putinţa de a-l „desteatraliza". Tocmai de aceea, răspunderea regizorului modern este atît de mare. Pentru că, între toţi factorii ce compun — în mod specific — spectacolul, el este acela care acţionează cel mai deliberat. Şi lui îi revine mereu misiunea de a căuta pentru spectacol formele cele mai „teatrale" de exprimare ; lui îi revine, aşadar, mereu sarcina de a „reteatraliza" teatrul. Căci această „reteatralizare a teatrului" nu e o chestiune de perioade, de intervale istoric determinate. E o chestiune de fiecare zi, de fiecare spectacol. Bogăţia de viaţă pe care o conţine teatrul, domeniul lui cuprinzător ce-l face accesibil oricăror infiltrări din afară, familiare sau străine, trebuie să-l pună pe regizor, continuu, în stare de alarmă. Lecţia lui Stanislavski este tocmai de aceea mereu vie. Ea recomandă regizorului să stea în permanenţă treaz la postul său, să fie în permanenţă, modern, contemporan. El este chemat să dea mereu forme noi de manifestare modurilor vechi ale teatrului. Patosul, grotescul, retoricul etc. sînt perimate în teatru, nu pentru că nu sînt caracteristice teatrului, ci pentru că, fiind ostracizate la un moment dat, ele nu s-au putut îmbrăca în haine noi, nu s-au putut „reteatraliza". Şi cît de mult se resimte astăzi, în teatrul nostru mai ales, absenţa acestor categorii eterne ale teatrului. Cît de mult deplîngem adesea incapacitatea unor actori ai noştri de a atinge sublimul, tragicul etc.

Este oare o vină a lor, a actorilor, sau o vină a teatrului în genere, deci mai ales a regizorilor, că tehnica marelui patos lipseşte cu deosebire actorilor tineri ? Este şi o vină a actorilor, dar principalul vinovat este regizorul. El este acela care, în loc să caute pentru vechile tipare forme noi, adecvate zilelor noastre, a încercat să le înlocuiască cu elemente străine, nespecifice. Şi, în felul acesta, în loc să găsească teatrului o nouă „teatralizare" l-a „desteatralizat". El este acela care, căutînd mereu să se exprime numai pe sine, a uitat că rostul său este mult mai bogat, că semnificaţia misiunii sale este mult mai largă. Regizorul trebuie să se exprime, în spectacol, nu numai pe sine, ci el trebuie să dea mereu viaţă unui organism supra-individual, cu structuri proprii, cu modalităţi specifice, cu categorii aparte, de sine stătătoare. Regizorul trebuie, într-un cuvînt, să facă mereu *teatru*.

Iată de ce consider că „reteatralizarea teatrului" este o comandă hotărîtoare a ceasului de faţă.

W. SIEGFRIED

Paris, iunie 56

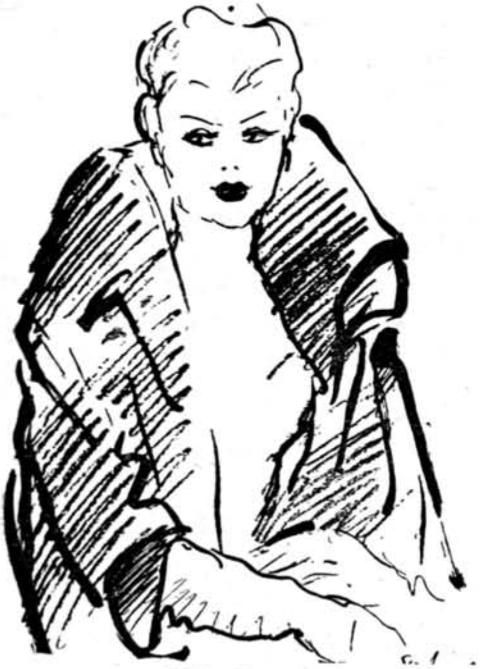
Am ajuns la Paris înainte de a se întuneca. Aeroportul își aprindea luminile, iar în înserare, Parisul își desena monumentele în siluete gri. În timpul scurs pe drumul destul de lung de la aeroport în oraș, s-a lăsat noaptea. Totuși, orașul se lumina treptat, iar cînd am înconjurat arcul de triumf de la Étoile, acesta s-a lăsat admirat în impresionanta lui monumentalitate, sub jocul savant al proiectoarelor.

M-am plimbat noaptea prin oraș. Locuiam în cartierul Étoile, cartier care îmi era mai puțin familiar, pentru că nu-l locuisem niciodată, dar în care am regăsit toate elementele caracteristice marelui oraș : fațadele gri, aceleași ferestre, aceleași obloane, balcoane, terasele cafenelelor, arborii desenați în filigran cînd pe fondul de cer, cînd pe storul unei cafenele luminate, chioșcurile cu flori, coloanele cu afișe, vitrinele și reclamele luminoase. Fiecare colț al Parisului are caracterul lui propriu, dar în același timp, forma, culoarea, stilul, proporțiile se leagă într-un tot organic cu restul orașului. Mai tîrziu, am locuit în inima Parisului : în stînga, Louvre și grădinile Tuileries, în față, piața Concordiei și la cîțiva pași piața Vendôme. Acest ansamblu de grădini și statui, piețe și arcade, fîntîni și monumente, creația marilor arhitecți francezi Pierre Lescot, Le Nôtre, Mansard și Gabriel poartă în el spiritul de măsură, echilibru și perfecțiune a proporțiilor, unite cu o concepție de o anvergură neobișnuită. Omul realizează, în fața magistralei compoziții a peisajului parizian, măreția și eleganța spiritului clasic francez.

*

În cele două săptămîni care mă despărțeau de premiera teatrului nostru în cadrul Festivalului internațional de artă dramatică, am luat contact cu oameni de artă, am văzut diverse spectacole, am vizitat expoziții, am revăzut vechi prieteni și am legat noi prietenii.

Printre primii artiști care au sprijinit munca noastră, a fost marea actriță, compatrioata noastră, Elvira Popescu. Elvira Popescu ocupă un loc de frunte în teatrul francez. În marea ei carieră pariziană, ea a cunoscut și cunoaște succese strălucite. Un puternic temperament dramatic, un joc subtil, o vitalitate neîntîlnită, o frumusețe și un farmec răpitor au făcut din Elvira Popescu una din artistele cele mai iubite și mai populare ale publicului francez. Conducătoare de teatru, ea are astăzi, în capitala Franței, teatrul ei propriu — teatrul în care a jucat Réjane — cel mai frumos din Paris, prin ultimele lucrări de renovare realizate din inițiativa și sub îndrumarea directă, atentă și plină de gust a marii actrițe. Elvira Popescu a primit cu bucurie să dea întregul ei concurs manifestării de artă romînească ; a înconjurat cu căldură colectivul Teatrului Național din București, a fost alături de emoțiile noastre și s-a bucurat, împreună cu noi, de succesul nostru.

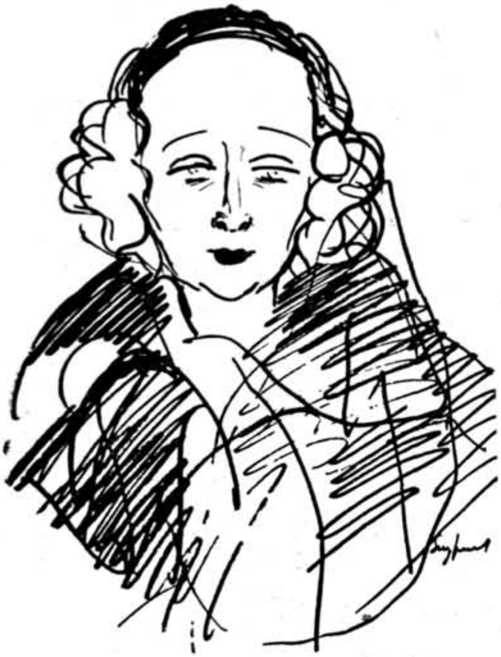


Elvira Popescu

După treizeci și cinci de ani de carieră pariziană, Elvira Popescu păstrează o vorbire romînească desăvîrșită, plină de culoare și de farmec. În stagiunea viitoare, împreună cu ansamblul francez, va da la noi o serie de reprezentații și a făgăduit că va interpreta, cu această ocazie, și un rol în limba romînă.

Tot în stagiunea viitoare, Jean Yonnel, societar de onoare al Comediei Franceze, va da la noi un recital de poezie cu un repertoriu care merge de la Villon pînă la poeții contemporani.

Jean Yonnel este nobilul interpret al aproape tuturor eroilor din tragedia clasică franceză, de la Hippolyte la Mithridate, de la Oreste la Néron, de la Cid la Tartuffe. Noi l-am văzut în Don Diego din *Cidul* de Corneille și i-am admirat felul de a rosti versuri, gîndirea poetică, armonia formei, unite cu sensibilitate, vibrație și sinceritate. Punerea în scenă aparține, de asemenea, marelui actor. Concepția în care este realizat spectacolul are meritul de a fi păstrat stilul tradițional : panașul și eleganța epocii lui Ludovic al XIV-lea, rostirea nobilă, remarcabila punere în valoare a cuvîntului și strălucirea versului.



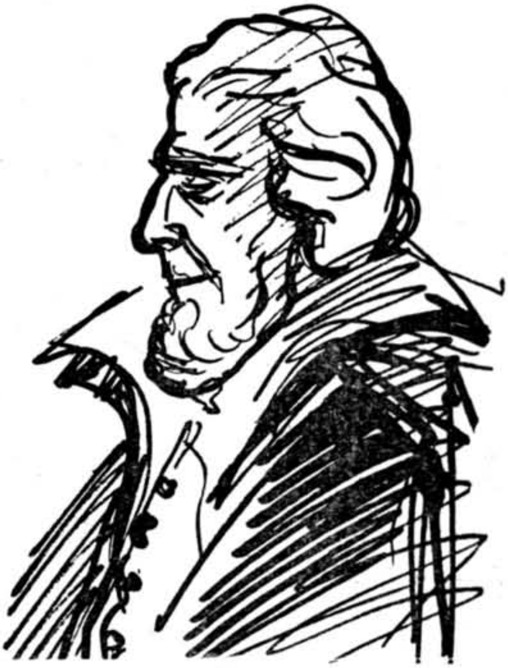
Berthe Bovy

La Comedia Franceză în momentul de față, două mari spectacole de Molière — *Femeile savante* și *Burghezul gentilom* —, obțin un desăvîrșit și binemeritat succes. Jean Meyer, tînărul regizor principal al teatrului, păstrînd tradiția, aduce, totuși, ceva nou, un alt ritm, o altă frazare, uneori anumite suspensii neașteptate, o subliniere a caracterelor și o fantezie creatoare, care fac ca spectacolele să aibă o mare putere de viață.

Decorurile acestor două spectacole sînt create de Suzanne Lalique, fiica celebră a nu mai puțin cunoscutului decorator. Ele au o puritate de formă și culoare de un mare rafinament și fantezie și dovedesc o ascuțită înțelegere a creatorului față de text. Prin toate aceste calități, decorurile lui Suzanne Lalique aduc pe scena Comediei Franceze o seducție neasemuită.

La Paris, decorul își recapătă din ce în ce mai mult locul lui adevărat în economia spectacolului. El se sprijină din ce în ce mai mult pe elementele picturale, iar pictorul este prezent în spectacol prin calitatea intrinsecă a valorii plastice. În aceste noi tendințe și în această concepție, atît la Comedia Franceză, cît și la Opera Mare din Paris, cele mai mari succese le obține unul din cei mai însemnați pictori de teatru ai vremii noastre, Georges Wakevici. El exprimă întotdeauna, prin metafora plastică, ideea piesei.

Am văzut, la Comedia Franceză, decorurile lui Wakevici pentru *Cidul* de Corneille, iar la Operă, decorurile pentru baletul *Pasărea de foc* de Stravinski. În *Cidul,* unul din decoruri reprezenta o stradă: era toată Spania, cu asprimea, culoarea ei toridă și ferestrele ei ferecate. Iar palatul era reprezentat prin elemente simple, sobre, mărețe. Convenția teatrală a decorului pictat era totală, iar imaginile, puternic expresive și convingătoare. În *Pasărea de foc,* Wakevici transpune elementele folclorului rus și realizează prin proporții neobișnuite raportul om-natură din basmul popular, marcînd astfel diferența între fantastic și realitate.

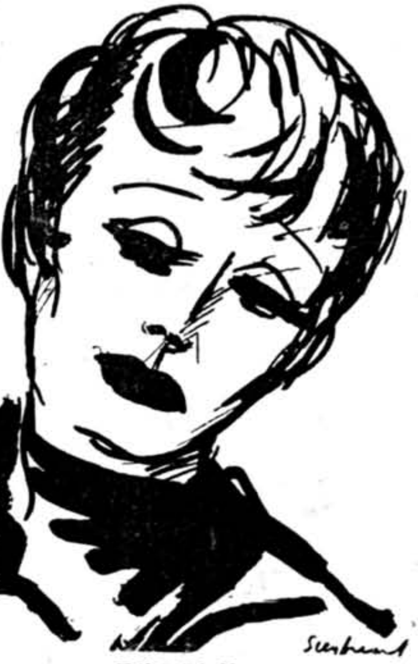


Yonnel

*

Pe Berthe Bovy, celebra interpretă a teatrului lui Jules Renard și Jean Cocteau, am văzut-o, tot la Comedia Franceză, în rolul mamei din piesa lui Pirandello *Chacun sa vérité (Fiecare cu dreptatea lui),* spectacol pus în scenă încă cu ani în urmă de Dullin și care și-a păstrat întreaga prospețime și actualitate. Intrările și ieșirile din scenă ale marii actrițe sînt acoperite de aplauzele sălii. Jocul ei este subtil, discret și nuanțat, dar solid construit. Plină de grație, spirituală, inteligentă, de o vastă cultură, de o mare simplitate, Berthe Bovy este o inegalabilă interpretă a unui vast repertoriu, cu o gamă foarte largă de posibilități.

De la De Max, de la Maria Ventura, iar astăzi de la Yonnel, Berthe Bovy cunoștea multe despre țara noastră și aștepta cu nerăbdare să vadă spectacolul teatrului romînesc. Entuziastă admiratoare, a fost pentru noi un bun prieten care a difuzat în rîndul actorilor francezi admirația ei pentru manifestarea noastră artistică.



Edith Piaff

Am văzut multe spectacole. În teatrul francez contemporan se manifestă două tendințe, două concepții diferite: concepția teatrului realist, care se exprimă prin mijloace foarte variate, și concepția teatrului abstract, în care, de asemenea, există curente și stiluri deosebite. Prin dramaturgie, ca și prin realizarea spectacolului, prin regie, interpretare și decoruri, acest din urmă teatru încearcă să găsească drumuri noi, răspunsuri și dezlegări. Doi dintre cei mai reprezentativi dramaturgi sînt Samuel Becket și Eugen Ionescu. Independent de concepția lor despre artă — cu care poți fi sau nu de acord —, ei sînt, incontestabil, doi scriitori de un mare și real talent. Există o latură tragică în opera lui Eugen Ionescu — de altfel, piesa *Scaunele* se și intitulează farsă tragică — și această latură este tulburătoare pentru că, dincolo de forma ciudată, neașteptată, care violentează cîte o dată gustul obișnuit al publicului, simți o reală frămîntare a dramaturgului, o sinceră căutare a unei rezolvări de viață. Această latură a operei sale este aceea care emoționează și reține interesul spectatorului.

La teatrul „Antoine", Jacques Fabri, cu trupa lui, prezintă o nouă piesă, care are un mare succes, *Familia Arlequin* de Claude Santelli — cu muzica de Edgar Bischof —, o comedie fermecătoare, jucată de o trupă tînără și entuziastă.

În decoruri și costume semnate de Yves Fauchère, tinerii actori fac să defileze prin fața spectatorilor, cu spirit și fantezie, personajele din commedia dell'arte, aspecte din istoria teatrului italian și francez.

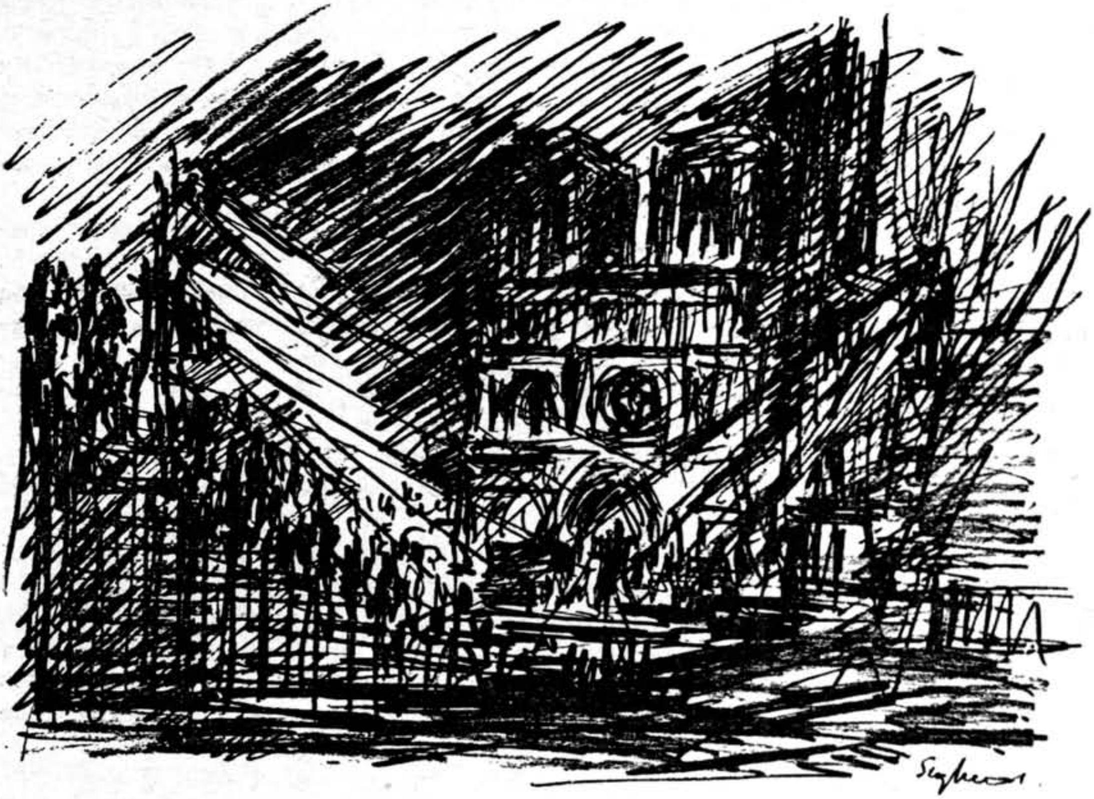
Din păcate, două dintre cele mai interesante companii — Vilar și Jean-Louis Barrault — erau plecate în străinătate, în turneu și nu am putut revedea spectacolele lor. Am avut însă norocul să pot asista la un spectacol dat în teatrul reginei Marie Antoinette de la Petit Trianon. Sala, albastru și aur, în care încap aproximativ două sute de spectatori, cu banchete în loc de scaune, este o capodoperă a arhitecturii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, creația arhitectului francez Richard Mique, împodobită cu un plafon pictat de Lagrenée. Aci nu s-au dat decît spectacole excepționale. Cel la care am asistat era al șaselea sau al șaptelea spectacol jucat pe această scenă de la Revoluția franceză încoace. El a avut loc sub patronajul Președintelui Republicii Franceze, în cadrul unei gale. Evenimentul artistic a fost opera lui Mozart, *Cosi fan tutte*, interpretată de mari cîntăreți de la Scala din Milano, de la opera din Viena și de la Metropolitan Opera, în mizanscena lui Marcello Cortis.

În același cadru al sezonului parizian, a avut loc un ciclu de spectacole cu *Misterele patimilor mîntuitorului*, interpretat de mari actori francezi. Spectacolul a fost montat în fața portalului catedralei Nôtre Dame, într-un amfiteatru construit special din tuburi metalice, cu un joc de proiectare care delimita acțiunea. Iar în curtea pătrată a Louvre-ului am văzut jucată pentru prima oară, în fața a mii de spectatori, piesa *Cromwell* de Victor Hugo.

Spectacolul a fost prezentat de Jean Cocteau, a cărui viață și activitate sînt legate, în momentul de față, de aproape toate evenimentele artistice și culturale din capitala Franței.

Jean Cocteau, fostul copil teribil al Parisului, este azi de două ori academician — membru al Academiei Franceze și al Academiei Belgiene. El a fost, recent, făcut *doctor honoris causa* al Universității din Oxford. Iar piesa lui, *Mașina de scris*, creată cu ani în urmă la teatrul Hébertot, a intrat în repertoriul permanent al Comediei Franceze și este jucată cu mare succes.

Marele scriitor m-a primit în ajunul plecării lui în Anglia. Se întorcea de pe Coasta de Azur și nu rămînea decît o zi la Paris. Întîlnirea a avut loc în apartamentul lui de sub arcadele de la Palais Royal. Prin fereastra joasă, am privit arcadele, lanternele, sulițele grilajelor de fier și porumbeii care se jucau în iarba grădinii palatului lui Richelieu. Jean Cocteau s-a interesat de teatrul nostru. I-am vorbit despre piesa lui, *Mașina de scris*, montată acum cîțiva ani la noi la Teatrul Comedia. I-am vorbit despre minunații noștri interpreți, despre



Piața Notre Dame : Misterele patimilor mîntuitorului

succesul repurtat de acest spectacol. Autorul ne-a mărturisit că a adus schimbări esențiale piesei — întregul act III este transformat. În noua versiune, piesa a căpătat, astfel, o semnificație socială mult mai profundă.

*

La „Olympia", în fiecare seară obține triumf celebra cîntăreață Edith Piaff. Mică, îmbrăcată într-un simplu taior negru, Edith Piaff înaintează sub aplauzele frenetice care ar părea că nu se vor mai sfîrși niciodată, dacă artista nu ar ataca primele măsuri.

Lumina se stinge și Edith Piaff rămîne singură în pata de lumină a reflectorului. Umbra ei se profilează cu precizie, în desen chinezesc, pe cortină. Orchestra, corul și cîteodată orga care o acompaniază se află în spatele cortinei. Ea cîntă fără dirijor. Deodată, acest omuleț capătă proporții uriașe : ea își creează un spațiu scenic, un univers al ei, pe care îl populează, rînd pe rînd, cu imagini de neuitat.

Arta lui Edith Piaff se leagă de marea tradiție a cîntecului francez. Ea este o sinteză a desăvîrșitului stil al marii înaintașe Yvette Guilbert, are forța dramatică a celebrei Damia și fantezia cîntăreților de stradă. Gestul ei este esențial, glasul ei capătă accente tragice nebănuite, gingășie, prospețime, elan, poezie.

Edith Piaff este astăzi unul din cei mai mari cîntăreți populari ai lumii.

*

Evenimentul central al sezonului teatral parizian a fost Festivalul internațional de artă dramatică, la care au participat aproape toate statele.

Producțiile diferitelor țări au ridicat probleme și au stîrnit discuții foarte vii, din care se pot trage concluzii instructive. S-au afirmat concepții regizorale și interpretări actoricești diferite, variate rezolvări de decor; unele s-au dovedit depășite; altele, noi și îndrăznețe; unele, lipsite de vigoare. S-a dovedit o dată mai mult că o formulă dată nu poate fi aplicată cu succes la orice, că arta cere o anumită formă pentru un anumit conținut și că nu se poate trece peste specificul național și nici peste personalitatea și afinitățile artistului.

Dintre succesele mari ale Festivalului trebuie să subliniez realizările teatrului suedez, care s-a prezentat cu *Tatăl* de Strindberg și *Unchiul Vanea* de Cehov, și ale teatrului vest-german din Bochum, cu piesa *Diavolul și dumnezeu* de Jean Paul Sartre. Acțiunea acestei piese se petrece în Germania, personajele sînt germane, iar problematica piesei a fost înțeleasă și susținută cu un brio neîntîlnit, printr-o interpretare magistrală, din care s-a desprins creația, pe care toată presa pariziană a socotit-o genială, a actorului Hans Messemer.

Teatrul romînesc era așteptat cu interes de către publicul francez — cererea de bilete pentru spectacolul nostru a fost foarte mare, rețeta a atins cel mai înalt plafon al rețetelor din Festival.

Directorul teatrului „Sarah Bernhardt", animatorul Festivalului, A. Julien și doamna Farrel — colaboratoarea lui — ne-au arătat, de la început, un mare interes și o mare solicitudine, dîndu-ne un concurs nelimitat în pregătirea spectacolelor noastre. Teatrul condus de Julien posedă un personal tehnic de prim ordin, cu o desăvîrșită calificare, care a colaborat armonios cu specialiștii noștri. Un admirabil colaborator pentru mine a fost șeful electrician Martens; el a înțeles necesitățile spectacolului și a realizat o lumină bine compusă, variată și expresivă.

Încă cu o săptămînă înainte de premieră, presa și radioul francez și-au manifestat interesul. Am dat interviuri la radio pentru emisiunea franceză și cea engleză și, din întrebările care mi-au fost puse, mi-am dat seama, cu bucurie, că teatrul nostru constituie o reală preocupare.

Colectivul Teatrului Național a sosit la Paris în plină formă, actorii nu pierduseră nici un moment contactul cu rolurile, pentru că au repetat, sub conducerea regizorului Sică Alexandrescu, și în tren. Repetițiile au continuat, apoi, la Paris, pînă în seara spectacolului. La fel de intens a repetat și colectivul piesei *Ultima oră*, în regia lui Moni Ghelerter. Această disciplină admirabilă, care dovedește o înaltă etică actoricească, această dorință colectivă de a izbuti, răspunderea, pe care fiecare actor o simțea că apasă pe umărul lui, au contribuit într-o largă măsură la obținerea marelui și meritatului succes.

Ne aflam dincolo de cortină. Sala își aprinsese toate luminile, publicul începea să sosească. Atmosfera sălii era festivă, rumoarea publicului trecea dincolo de cortina de pluș și mărea emoția noastră, a tuturor. Totul era gata pentru începerea spectacolului, întreg ansamblul aștepta lá arlechin semnalul de începere. (La Paris, după o veche tradiție, nu există gong, ci acele trei bătăi în dușumea, parcă implacabile.)

La ridicarea cortinei, înainte de a se fi rostit prima replică, sala a izbucnit în aplauze. Actorii, emoționați, și-au revenit și au jucat într-un permanent crescendo al tuturor mijloacelor lor artistice, descoperind noi momente, urmăriți de bunăvoia spectatorilor și de aplauzele la scenă deschisă și la fiecare ieșire din scenă. Urmăream spectacolul alături de Sică Alexandrescu, de care mă leagă începuturile mele de teatru, atîția ani de muncă, atîtea emoții. Sică era costumat — el făcea parte din figurația actului III — și era foarte comic să găsesc emoția artistului zugrăvită pe figura unui domn necunoscut de la 1880, cu baston, pălărie tare și mustață. Nu era, oare, asta întruchiparea teatrului însuși? Iar, cînd împreună cu actorii, la finalul actului IV, am privit de pe scenă în sala care aplauda, în picioare, am simţit bucuria izbînzii şi mîndria pentru strălucitul colectiv de minunaţi actori ai primului nostru teatru.

Presa franceză, în unanimitate, a confirmat, chiar de a doua zi, succesul nostru. Entuziasmul publicului a crescut cu fiecare spectacol, iar actorii francezi şi-au arătat calda lor simpatie, primindu-ne în foaierul artiştilor de la Comedia Franceză, încărcat de atîtea amintiri despre atîţia iluştri actori ai casei lui Molière.

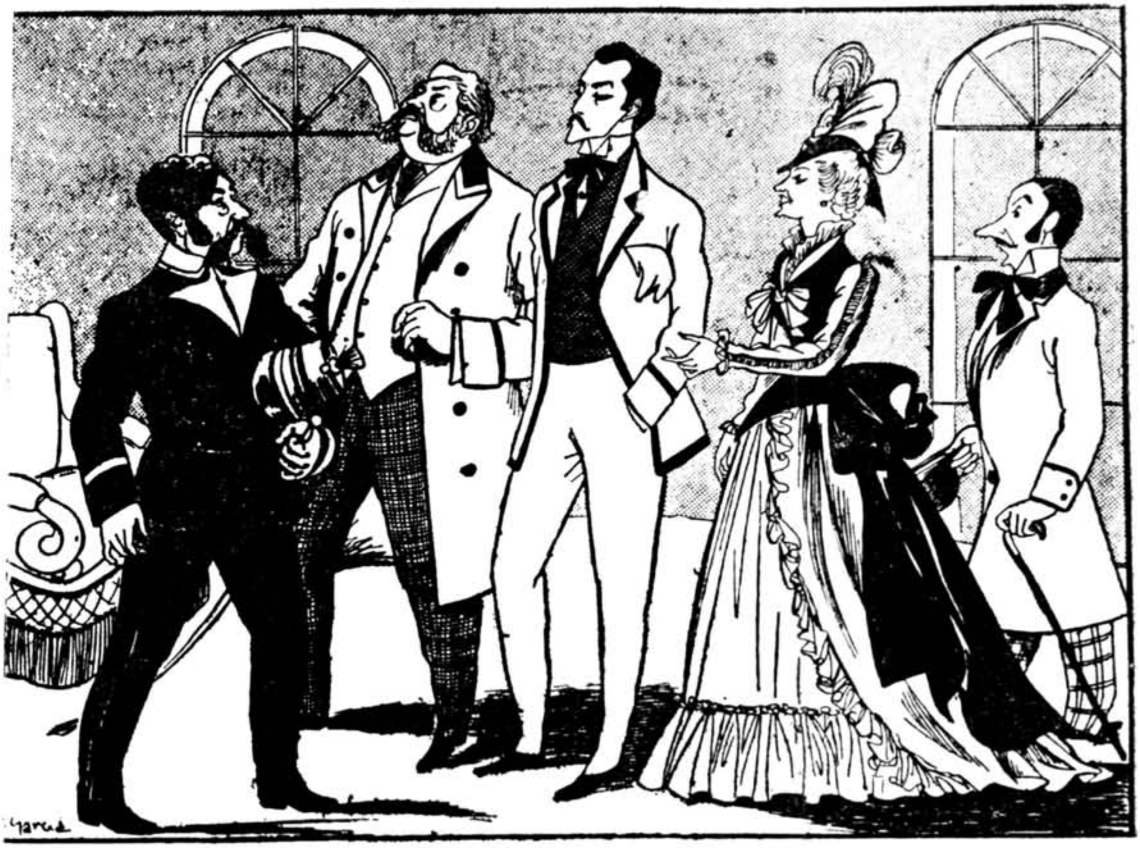
Opera Mare ne-a primit, de asemenea, în mijlocul celebrilor ei artişti, în „Foyer de la danse". Aci, în timp ce dansatorii se pregătesc pentru intrarea în scenă, între coloane aurite, în faţa unei oglinzi imense, ca într-un tablou de Degas, ei primesc vizite la locul lor de muncă.

Artiştii francezi ne-au arătat calda lor preţuire şi prietenie şi ne-am convins încă o dată că arta este unul din mijloacele de apropiere între popoare, că arta poate sluji nobilului scop al înfrăţirii, al deschiderii de noi şi largi perspective de colaborare între ţări.

Festivalul internaţional de artă dramatică a deschis posibilitatea creării unui teatru al naţiunilor, unde şi noi, împreună cu celelalte ţări, vom putea participa, într-o mai largă măsură, în cadrul unei stagiuni teatrale.

(Ilustraţiile autorului)

„O scrisoare pierdută", văzută de caricaturistul parizian Garcia
De la stînga la dreapta : Marcel Anghelescu, Al. Giugaru, C. Bărbulescu, Cella Dima, Gr. Vasiliu-Birlic
(Reproducere din „Les lettres françaises" din 28 iunie 1956)



A. POP MARȚIAN

File de jurnal din Ungaria

În luna iunie, a avut loc la Budapesta Festivalul teatral, în cadrul căruia zece teatre regionale au prezentat pe scenele capitalei un bogat repertoriu, jucînd în fiecare seară o altă piesă. Timp de zece zile, spectatorul a avut de ales între 52 de piese în proză și versuri, nouă operete, spectacole de balet, de satiră, de păpuși.

Iată numai cîteva din piesele mai cunoscute: *Richard al III-lea, Mirandolina, Antigona, Tragedia omului, Intrigă și iubire, Othello, Pygmalion, Cezar și Cleopatra, Ruy Blas, Azilul de noapte, Paharul cu apă, Nora, Sfînta Ioana, Orologiul Kremlinului,* două piese de J. P. Sartre, două piese clasice maghiare și cîteva lucrări contemporane din dramaturgia R. P. Ungare.

„Cei mai buni autori clasici maghiari sînt Shakespeare și Molière", spunea acum două săptămîni o personalitate a vieții teatrale maghiare, cu care am stat de vorbă la Budapesta și care socotea că reprezentarea unui prea mare număr de clasici de peste hotare e un lucru ce se face în dauna dramaturgiei maghiare, mai ales a celei contemporane. „Directorii de teatru nu îndrăznesc. Sînt prea comozi. Merg la succese sigure. Mai ales cei din capitală".

Această părere autocritică, din sorginte maghiară, ne arată cum este privită în momentul de față problema repertoriului teatral din R. P. Ungară și care este sensul orientării lui viitoare: cît mai multe piese clasice maghiare, odată cu ridicarea nivelului dramaturgiei contemporane originale.

*

Arta scenică maghiară are o puternică tradiție revoluționară și realistă. În secolul al XIX-lea, actorii maghiari au avut un important rol politic și social. Luptînd împotriva teatrului german adus de stăpînirea habsburgică, trupele de teatru maghiare au trăit o viață grea. Astăzi, în muzeul teatral instalat într-un castel în stil baroc din Buda (orașul vechi), se poate vedea toată istoria tragică a teatrului maghiar, rezumată în șase săli.

„Veți vedea o tragedie în cinci acte și un epilog", ne-a spus Hont Ferencz, directorul și creatorul muzeului, laureat al premiului Kossuth, conducîndu-ne în prima sală. Cu ajutorul afișelor, gravurilor, programelor, articolelor de ziar și al machetelor reconstitutive, am putut urmări în acest muzeu viața grea a actorilor din trecut, strînși în trupe ambulante, jucînd prin șure, cîrciumi sau sub cerul liber. Nemîncați, oamenii aceștia peregrinau din orășel în orășel, din sat în sat, prin ploaie și viscol, în căruțe șubrede sau pe jos, ducînd pretutindeni flacăra artei și „slava limbii maghiare". În sate cu cîteva sute de locuitori, ei jucau *Hamlet, Avarul, Hoții, Tragedia omului* și altele.

În muzeu se află și o caricatură din vremi trecute, înfățișînd pe singurul actor care și-a trădat patria și colegii, colaborînd cu stăpînirea austriacă. Acum, el este expus în muzeu, spre disprețul generațiilor.

*

Actorii maghiari din trecut, în rîndul cărora s-a numărat cîtva timp și poetul Petőfi, nu s-au pus niciodată în slujba stăpînirii și a protipendadei reacționare.

Arta lor realistă, de un fierbinte patriotism, a fost totdeauna legată de popor. Actorii de azi sînt îmbrățișați cu dragoste de mase. M-au impresionat în mod deosebit manifestațiile pe care spectatorii le fac actorilor iubiți. Ieșirile din scenă sînt subliniate de aplauze prelungite, fără ca actorii să le provoace printr-un joc așa-zis de „efect".

Cu totul nou a fost pentru mine felul în care actorii mulțumesc publicului. Ieșind în fața cortinei, ei urmează un anumit „rit". Mai întîi, apar la aplauze actorii care au interpretat rolurile cele mai mici, — mulțumesc și pleacă ; apoi, treptat, se perindă cei cu sarcini din ce în ce mai importante în spectacol. După lăsarea cortinei de fier, capetele tuturor interpreților apar, pe rînd, în aceeași succesiune, în cadrul unor ușițe care se deschid în mijlocul cortinei. În acest timp, nici un spectator nu întoarce spatele părăsind sala. Foarte frumoasă este și modestia, demnitatea simplă, pe care interpreții o păstrează, în timp ce mulțumesc la aplauze.

*

Scenă din „Intrigă și iubire"

Festivalul a început cu *Antigona* de Sofocle, jucată de trupa din Miskolc. Lumea artistică a apreciat îndeosebi curajul acestui teatru, care a înscris în repertoriul său, înaintea metropolei, o tragedie greacă. Interpretarea, tinerească ; regizorul a realizat un stil simplu și nobil. Ideea de a readuce pe Antigona în scenă, după ce a fost ucisă, a luat însă un caracter nepotrivit de apoteoză mistică.

Din repertoriul festivalului, am mai văzut doar *La putain respectueuse (Tîrfa respectuoasă)* de J. P. Sartre, jucată de Teatrul din Szeged.

Alăturarea celor două cuvinte din titlul piesei pare paradoxală ; autorul arată însă, prin acțiunea piesei, că într-o societate cum este cea americană, în care om alb înseamnă „respectabil", iar om negru este egal cu „necinstit", numai femeia de stradă mai poate respecta omul. Ea singură îndrăznește să înfrunte falsa onestitate. Toată simpatia autorului se îndreaptă spre ea. Cinstea, buna credință a Lizzi-ei — eroina piesei — este însă înfrîntă prin demagogie, lacrimi prefăcute sau brutalitate iar dacă piesa are, totuși, un happy-end, el nu contrazice teza autorului, ci, dimpotrivă, întregește ideea că o societate în care onestitatea nu e reală merge spre pieire.

Regizorul Horváth Jenő a reușit să redea ambianța socială, prezentînd pe scenă o serie de acțiuni fizice din viața unei femei ușoare, din relațiile ei cu bărbații, comportări care poartă „pli"-ul profesional, fără să cadă însă în prost gust sau în naturalism. Aceasta, nu pentru că regizorul ar fi estompat, pudic, tablourile caracteristice. Nu. El a redat cu îndrăzneală atmosfera. Ajutat de interpretă (actrița Ambrus Edit), el a înfățișat veridic pe vînzătoarea de plăceri, mobilitatea ei expresivă, plastica ei în raporturile cu bărbații, dar în același timp și vulgaritatea ei.

Desigur, anumite „îndrăzneli" devin primejdioase, atunci cînd și le iau un regizor și o interpretă lipsiți de gust, de imaginație, mai pe scurt : de talent. Ele se pot transforma în vulgarități jignitoare. În spectacolul trupei din Szeged însă, toate amănuntele de care am vorbit mai sus au încîntat prin adevărul lor. De altfel — și de aceea am stăruit asupra acestui aspect al reprezentației trupei din Szeged — în teatrele maghiare, realismul scenic este, în general, obținut tocmai prin această redare cu mult curaj a adevărului din viață. Aceasta lărgește sarcinile de interpretare ale actorilor și dă putință regizorilor să adîncească viziunea piesei. Scriind cele de mai sus, mă gîndesc și la celelalte spectacole realiste pe care le-am văzut : *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca, *Azilul de noapte*, *Pygmalion* și *O mie de ani* a lui Karinthy Ferenc.

Scenă din „Richard III"

La studioul Teatrului Național — Teatrul „Katona József" — se joacă drama *O mie de ani*. Este cel mai important eveniment teatral din ultimii ani, așa cum a fost la noi *Citadela sfărîmată*.

Între aceste două piese, nu este însă nici o asemănare. Mediul *Citadelei* este burghezia în curs de destrămare, pe cînd *O mie de ani* se petrece într-o mahala a Budapestei, unde întunericul în care oamenii au fost ținuți timp de „o mie de ani" mai stăpînește încă. Incultura și sărăcia n-au dispărut încă din această lume : sînt triste moșteniri ale vechii societăți, „pete albe", asemenea zonelor neexplorate de pe hărți.

Îndrăzneala autorului a surprins și a încîntat. Evenimentele din piesă se întemeiază pe fapte reale, prelucrate pentru scenă după niște reportaje care au făcut vîlvă acum un an și jumătate, scrise chiar de Karinthy Ferenc.

O fată de 17 ani, lipsită de experiența vieții, se lasă sedusă de un bărbat însurat. Rămîne însărcinată. Fapt divers. Valoarea piesei o constituie însă nu subiectul, ci conținutul de idei : atitudinea față de fată a familiei, a societății, a legii și mai ales a bărbatului.

Cu ajutorul sorei sale, această fată, Szabó Anna, recurge la oficiile unei moașe care se ocupă cu avorturile. Ca s-o hotărască, Anna nu-i spune cît de înaintată este sarcina sa. Moașa, făcînd operația în grabă, se pomenește cu un copil viu. Îndemnată de sora Annei, moașa îneacă copilul într-o găleată cu apă. După ce crima este descoperită, moașa se sinucide. Actul al II-lea, ocupat în întregime de fazele unei anchete judiciare făcută la locul crimei, mai aduce — pe lîngă momentele de un puternic dramatism ale reconstituirii pruncuciderii — aspectul unei justiții umanizate, care aduce o nouă înțelegere a fenomenelor de viață: este condamnată numai sora Annei. In actul al III-lea, Anna, rămasă fără nici un sprijin, este gata să pornească din nou pe drumul greșit care a dus-o la prăpastie; dar un eveniment, prin care sensul vieții și al datoriei ce are de îndeplinit în viață i se relevă în mod neașteptat, o salvează la timp: în casa ei sosește un copil, o mică ființă omenească, alungată de oameni. Este copilul propriei sale surori, odraslă de pușcăriașă, izgonită de familia mamei.

Regizorul Major Tamás a renunțat la orice efect așa-zis „regizoral". Decorul este simplificat, toată atenția este concentrată asupra problemelor de interpretare. Actorii sînt orientați spre ținte foarte precise. Nici un gest, nici o privire nu se risipește în vînt. Ei nu joacă stări psihice, ci acționează. Din această cauză nu trăiesc, așa cum se întîmplă uneori, un singur sentiment. Caracterul emoțional al acțiunilor, în interpretarea actorilor, pornește totdeauna de la idee. Avînd o precisă viziune de perspectivă, regizorul Major Tamás pregătește și dezvoltă acțiunea printr-o mare artă a detaliului esențial. Toate evenimentele sînt riguros justificate. Un exemplu : moașa nu trebuie să-și dea seama cît de înaintată este sarcina Annei; altfel, n-ar fi logic ca ea să se încumete a face o intervenție imposibilă. Dar cum este oare cu putință ca o profesionistă, trecută „prin ciur și prin dîrmon", așa cum este ea, să facă o asemenea greșeală ? Era beată ? Așa ceva nu se admite. Interpreta, marea actriță Ladomérszky, face, într-o apariție scurtă, o compoziție magistrală, justificînd greșeala moașei atît prin abrutizare, cît și prin graba de a termina cît mai repede o intervenție, pe care legea o pedepsește. Cu gura strîmbă, cu un umăr mai jos decît celălalt, greoaie dar grăbită, cu o privire în care se poate citi conștiința primejdiei, Ladomérszky Mária rezolvă în modul cel mai just o dificilă problemă de prevedere regizorală.

Cu mijloace de o simplitate uluitoare joacă actorul Rajz János, tot un rol scurt, fără multe replici. Interpreta Annei, Berek Katalin, este o actriță tînără care cîștigă pe spectatori de la primele replici, prin sinceritatea cu care își trăiește personajul. În actul al II-lea, timp de o jumătate de oră nu spune nici un cuvînt; toată tragedia i se poate însă citi în priviri. Întreaga acțiune de pe scenă, variatele momente ale anchetei se concentrează astfel, cum e și firesc, în jurul său. În distribuție sînt actori cu 40 de ani diferență de vîrstă între ei, dar unitatea de stil a interpretării este desăvîrșită.

Aceeași concentrare a interpreților asupra conținutului spiritual al operelor reprezentate, același dispreț față de efectele scenice parazitare și de jocul „în general" se poate întîlni în alte două spectacole pe care le-am văzut la Budapesta: *Casa Bernardei Alba* și *Azilul de noapte*; primul, tot la Teatrul „Katona József", — cel de al doilea la Teatrul „Madách", unde joacă o trupă cu nimic inferioară celei de la Teatrul Național. Regizorul *Azilului de noapte*, Bozoky István, a dat piesei o sugestivă mișcare scenică. Tratarea caracterelor, jocul „de al doilea plan" și subtextul, scenele colective au fost conduse de regizor cu măiestrie.

Dintre interpreți, se desprinde puternic actorul Pécsi Sándor, care realizează pe Luca în mod neobișnuit de simplu, cu mijloace de un firesc care entuziasmează. El întruchipează întocmai pe „consolatorul profesionist", cum îl numește Gorki, care „consolează, fiindcă pentru asta este plătit". Pécsi Sándor nu ridică niciodată tonul, nu insistă asupra nici unei intenții, vocea lui e blîndă; el captivează prin umorul său subtil, pe care-l exprimă fără nici un artificiu: totul se consumă între o licărire fugară a privirii și o umbră de zîmbet. Atît. Mîinile și atenția lui Pécsi Sándor sînt aproape în mod permanent ocupate să îndeplinească mici acțiuni logice în comportarea scenică a unui personaj care sosește de la drum „cu un toiag în mînă, o traistă în spate, o tingire și un ceainic la cingătoare". El nu-și întrerupe nici o clipă ocupațiile zilnice: își pregătește ceaiul, își cîrpește îmbrăcămintea, mănîncă o bucățică de slănină, pe care o taie metodic cu briciul.

Scenă din „Casa Bernardei Alba"

Relațiile care se creează, prin aceste mici acțiuni fizice ale vieții cotidiene, între Luca și obidiții care locuesc „azilul", devin astfel impresionante prin adevărul vieții pe care îl conțin.

*

La Teatrul Național, se joacă exclusiv piese clasice de mare montare. Am văzut *Tragedia omului* de Madách, *Richard al III-lea* și *Othello*. Asupra acesteia din urmă, mă voi opri mai mult, pentru a vorbi de interpretarea extraordinară a lui Bessenyei în rolul titular.

Comun acestor trei spectacole este modul cum regizorul a înaintat cu scena spre public, utilizînd „fosa" orchestrei pentru decorul fix al spectacolului: a construit în ea trepte, stînci etc. Intrările în planul stabil din fața cortinei de serviciu se fac prin ușile laterale ale fosei orchestrale și — ca la *Richard al III-lea* — prin lojile din dreapta și din stînga, transformate în acest scop. Se obține astfel o mare varietate de planuri, o mișcare amplă, intrări și ieșiri din toate direcțiile și prim-planuri impresionante; așa este, de pildă, trecerea prin proscenium, dintr-o parte în alta, a tuturor celor osîndiți de Richard; înconjurați de gărzi, în drumul lor spre supliciu, victimele se opresc în mijlocul proscenium-ului; imprecațiile lor creează, prin repetare, un zguduitor act de acuzare, în imagini. (Regizor Nadásdy Kálmán.)

In general, toate inscenările Teatrului Național, construite pe proporțiile mari ale scenei, creează atmosfera de grandios de care au nevoie spectacolele clasice. Impresia pe care ți-o lasă aceste construcții gigantice — castele medievale, cetăți, păduri — este foarte puternică. Lumina, împărțită cu mult simț artistic, dă decorurilor aspectul unor mari tablouri picturale. Tot în *Richard al III-lea,* am văzut realizat un lucru care de obicei, pe scenă, este ratat: o luptă între două oștiri. Deoarece azi nu mai este îngăduit a se reprezenta lupta a două armate prin încrucișarea a patru spade, ca pe timpul lui Shakespeare, regizorii moderni încearcă să insceneze luptele *în mod real,* și tocmai de aceea nu izbutesc totdeauna să le salveze de ridicol. In *Richard al III-lea,* am văzut ciocnirea a două armate care se luptă în pădure, printre cioturi strîmbe de copaci, în ceață, luminate de fulgere. Iluzia era deplină.

*

Ultimele rînduri le-am rezervat actorului care mi-a dăruit clipele cele mai zguduitoare: Bessenyei.

In interpretarea pieselor clasice, actorii maghiari se străduiesc cu o pasiune extraordinară. Temperamentul maghiar aprins, renumit de altfel, nu scapă totuși, pe scenă, de sub conducerea judecății. Nu este vorba, deci, numai de un „voltaj afectiv".

Un asemenea temperament, cînd dezlănțuit ca uraganul, cînd stăpînit pînă la șoaptă, pune Bessenyei F. în interpretarea lui Othello. Actorul este înalt, are umerii largi, e statuar. O voce de bas, tunătoare. El împletește forța cu gingășia, tortura îndoielii cu încrederea nemărginită, furia cu adorarea. Prin zîmbete și priviri, el arată lui Iago prietenie și încredere. Se apropie de Desdemona cu gingășie, îi ia mîna cu delicatețea cu care s-ar purta cu un copil, ca și cînd i-ar fi teamă să n-o strivească, conștient de forța vulcanică a pasiunii lui. Cînd Iago îi strecoară otrava îndoielii, Othello este, rînd pe rînd, surprins, nedumerit, furios; apoi, crezînd că Iago se înșală, rîde ca de un lucru imposibil. Sentimentele lui devin din nou furtunoase în clipa următoare: un simplu cuvînt al lui Iago îl face să se repeadă asupra lui ca un tigru, să-l trîntească la pămînt, gata să-l sugrume. Reconfortant în toată această izbucnire a unei patimi împinse pînă la paroxism este felul cum actorul poate să-și păstreze pînă la sfîrșit mijloacele de exprimare, nealterate nici de oboseală, nici de repetare. Jocul lui are o vitalitate grandioasă care se transmite sălii.

Othello al lui Bessenyei este un om generos în sentimente, un prieten bun, un îndrăgostit, un erou. El aparține totuși, biologic, rasei sale, de aceea dragostea sa nu este numai gingășie, ci și sensualitate. Iată pentru ce ucide ceea ce crede că nu mai e pur, iată pentru ce își ia el însuși viața. E însă un om curat sufletește. E încrezător. Intrigile lui Iago otrăvesc repede un astfel de suflet. Purtarea lui față de Desdemona nu-ți inspiră repulsie. Bessenyei interpretează *tragedia unui suflet curat, înșelat de un prieten.* Nu este vorba deci, pur și simplu, de o dramă înăbușitoare a geloziei.

În interpretarea lui Bessenyei, gîndurile personajului se nasc pe scenă, sub ochii noștri, monoloagele sînt șoptite ca pentru sine însuși; apoi, deodată, revolta crește, glasul lui izbucnește din adîncuri, parcă ar sparge stînci.

Cu toate acestea, Bessenyei nu devine niciodată grandilocvent, fiindcă se menține mereu în limitele adevărului, creînd sub ochii noștri un caracter grandios, dar uman: *un adevărat om al Renașterii.*

*

Notele din jurnalul meu nu s-au epuizat. Dar mă opresc aici. Voi mai spune doar că socotesc plină de roade cunoștința pe care am făcut-o cu arta profund realistă a regizorilor și actorilor maghiari.

cronica

Avea dreptate Soare

Care este natura artei actoricești ? Cum se plămădește viața pe scena convenției teatrale ? Ce determină făurirea acelui miraj contagios care ia ființă la lumina rampei ?

Iată numai cîteva din nenumăratele întrebări la care au încercat, tulburați de muzele poeziei dramatice, să răspundă de-a lungul vremii Aristofan și Molière, Goldoni și Ostrovski, Gorki și Caragiale, Eminescu și Maiakovski.

Sînt probleme de natură să agite și astăzi lumea oamenilor de teatru, care caută neistoviți, pe acest tărîm, soluții ingenioase, explicații cuprinzătoare.

Deunăzi, Bertolt Brecht propunea o așa-numită tehnică a „distanțării", menită să împiedice identificarea actorului cu personajul interpretat. Propagator al „teatrului epic", marele dramaturg și om de teatru german susținea necesitatea de a se evita iluzia realității în scenă, în intenția solicitării unei atitudini „obiective și critice" din partea spectatorului.

Doi mari actori, Jean-Louis Barrault și Michael Redgrave s-au pornit să-l contrazică, apropiindu-se de tezele celebre ale lui Stanislavski, care recomanda actorului să nu reprezinte personajul, ci să devină efectiv eroul interpretat, însușindu-și în mod organic gîndurile și sentimentele lui, acționînd în scenă ca și cum acțiunea s-ar petrece în realitate.

N-am de gînd — nu-i vorbă, n-am nici calitatea — să demonstrez cu un ton sentențios cît de tare greșește unul și cît de multă dreptate are celălalt. Mi s-a întîmplat însă nu de mult să văd, la noi în București, cîteva spectacole ale unui mare teatru : M.H.A.T. Și l-am crezut încă o dată, cu toată tăria, pe Konstantin Sergheevici Stanislavski...

Am fost în zilele acestea contemporanul lui Gogol și Tolstoi, al lui Cehov și Pogodin. Am avut iluzia deplină a realității, în calitate de martor al vînzării sufletelor moarte, de participant la începuturile electrificării în țara sovietelor, de prieten îndurerat al Annei Karenina. Și nu mi-am pierdut pe drum, în aceste seri încîntătoare, atitudinea obiectivă și critică, izbutind să-l condamn pe Karenin, să apreciez lucid drama Irinei și a Mașei, să descifrez cu simpatie evoluția interesantă a inginerului Zabelin.

Toate acestea nu m-au împiedicat nici o clipă să fiu prizonierul unei mari emoții artistice, generate cu supremă iscusință de colectivul M.H.A.T.

Poezia dramei cehoviene am auzit-o transmisă în niște tonuri oarecum deosebite de acelea cunoscute pînă acum pe scenele noastre. S-ar putea vorbi de simfonismul acestui spectacol, care a sunat pe tot parcursul grav, cu unduiri lirice învăluitoare și cu subtile accente de comedie ; pe alocuri, cîte un solist discret, cu glas de flaut sau violoncel, a împlinit această armonie desăvîrșită. Atmosfera cehoviană, care constituie totdeauna obsesia regizorilor, n-a fost insinuată prin pauze istovitoare, prin suspendarea artificială a acțiunii și prin tăceri care se măsoară cu minutele ; ea a existat prin valorificarea substanței dramatice dense a piesei, prin punctarea măiastră a cuvîntului, prin mișcarea sugestivă a personajelor în drumul lor spre deznodămînt.

Actorii nu s-au sfiit să joace în Trei surori şi replicile de comedie, fără să considere că au comis o impietate la adresa lui Cehov. Şi am avut impresia că ele n-au alterat fundalul sentimentelor răvăşitoare care-i macină pe eroi, avînd aerul, atît de propriu artei marelui scriitor rus, de a apărea ca efectul unui rîs printre lacrimi.

Rîsul s-a eliberat de lacrimi în Roadele învăţăturii şi în Suflete moarte, unde a oscilat, cu o limpezime cristalină, între umorul fin şi momentele îmbibate de pastă grotescă. În toate situaţiile, însă, un impresionant simţ al măsurii a păstrat neîntinat echilibrul artistic, care n-a frizat nici o clipă vulgaritatea. Am avut sentimentul că actorii au privit cu aceeaşi seriozitate şi neîntrecut simţ al răspunderii comedia ca şi drama, că au pornit la drum în ambele situaţii cu mijloace asemănătoare, drămuind cu migală valorile cele mai subtile numai în etapa finală şi ajungînd la soluţiile unui comic prin excelenţă artistic. N-am putut să nu-mi amintesc cu un sentiment penibil, prin jocul unei capricioase asociaţii, spectacolele molièreşti de anul acesta de la Teatrul Naţional, în care vulgaritatea şi instrumentele depreciate, ale rîsului de dragul rîsului cu orice preţ, au înlocuit, cu totul nemotivat, adevărata artă a interpretării comice.

În comedie şi în dramă, admirabilii actori moscoviţi s-au mişcat la fel de firesc, compunînd cu o virtuozitate egală.

Îmi va fi foarte greu să-l uit vreodată pe Gribov, a cărui magistrală artă nu s-a dezminţit în Cebutikin — care mi se pare cea mai puternică realizare din Trei surori —, în Primul ţăran din Roadele învăţăturii, în Sobakievici din Suflete moarte. E poate o impresie foarte subiectivă, dar în fiecare spectacol în care a evoluat, Gribov m-a convins cu prisosinţă că e unul din cei mai mari actori dintre cei mari. O ascuţită sensibilitate, completată de o fină intuiţie scenică, o mare capacitate de reflecţie, completată de spontaneitatea mişcărilor celor mai neaşteptate cuprinse cu fidelitate în logica personajului, caracterizează această personalitate artistică neobişnuită.

O excepţională pluralitate a registrului sensibil a dovedit, de pildă, şi Kedrov. Momentul explicaţiei, în care Anna Karenina îi declară că nu-l iubeşte şi că are un ibovnic, l-a făcut, pentru cîteva clipe, să pară neînsufleţit în scenă: l-am văzut, parcă, cu orbitele goale, îmbrăcînd o mască mortuară, din care rămînea evident doar un rictus amar, tragic, întins pe întreg obrazul. Pentru ca, numai după o jumătate de oră, în fragmentele din Suflete moarte, să compună un Manilov copios de comic, marcat pînă la grotesc în fiecare clipire, în surîsul timp, arborat egal şi expresiv de-a lungul întregii scene, în fiecare mişcare abia schiţată.

Să nu-l nedreptăţim — e atît de greu într-o enumerare sumară, care nu poate să-şi propună să cuprindă decît un număr infim de aspecte — pe Livanov. Tragismul primei părţi a existenţei lui Zabelin din Orologiul Kremlinului, excepţionala creaţie a lui Solenîi din Trei surori — în care a realizat o compoziţie minunată, culminînd în scena despărţirii simbolice de Irina (din actul IV) — au făcut loc în Suflete moarte volubilităţii temperamentale, punctate de grotesc, a lui Nozdrev.

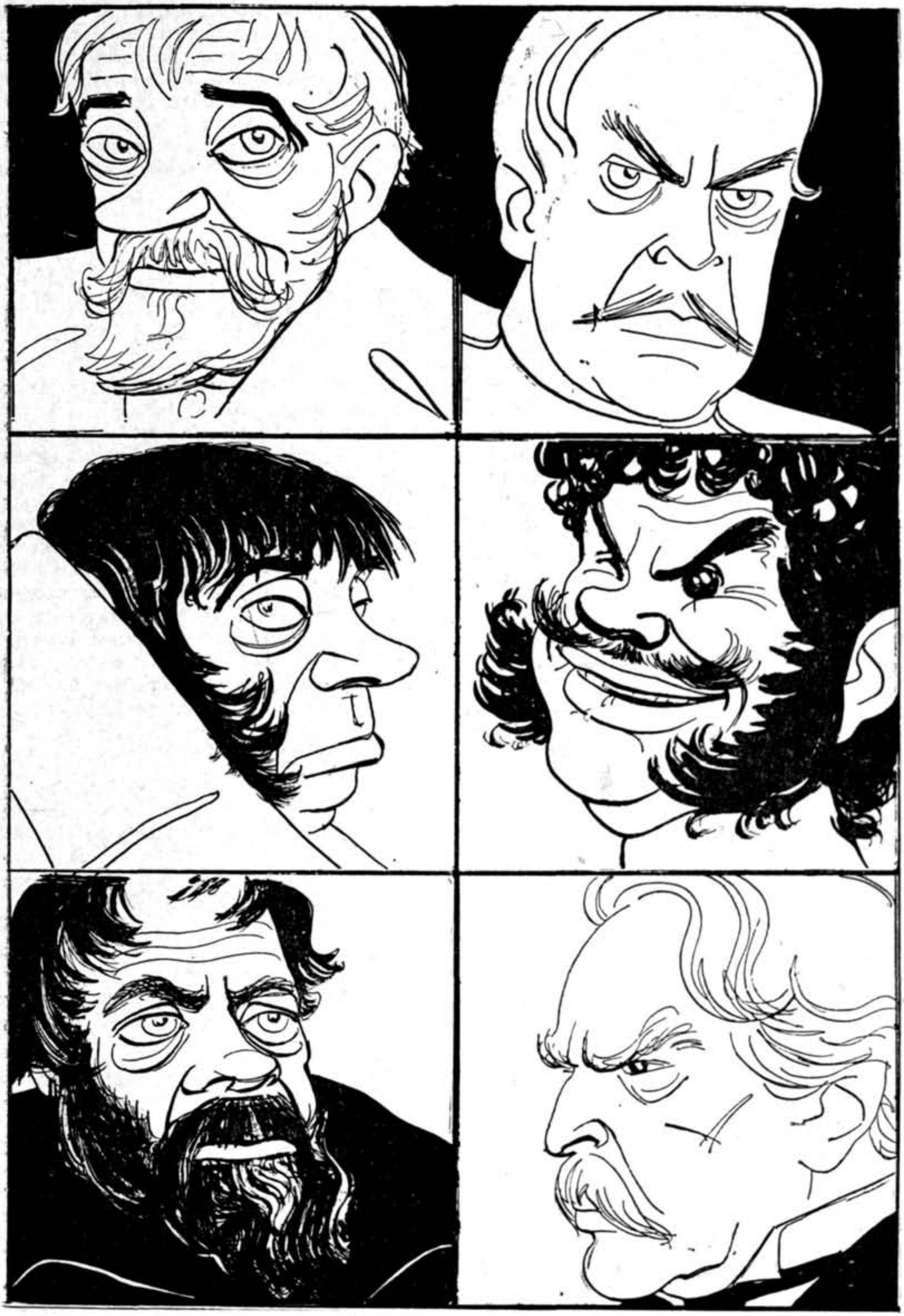
Trecerea aceasta de la un gen la altul, schimbînd haina, sentimentele şi gîndurile unor personaje situate la antipod, a dovedit alături de marea virtuozitate a actorilor de la M.H.A.T. falsitatea tezei care susţine în teatru valabilitatea „emploi”-ului. Ea ne-a amintit de interesanta experienţă de la Teatrul Naţional cu O chestiune personală, în care Costache Antoniu, Ion Finteşteanu ş. a. au fost distribuiţi altfel decît „se cuvenea” pînă atunci. Văzîndu-i pe Livanov, Kedrov, Gribov, am fost ispitiţi să aşteptăm şi alte „experienţe“ interesante de acest ordin pe prima scenă a ţării noastre.

Şi dacă tot veni vorba de teatrul nostru, mi-au reapărut insistente în memorie interminabilele discuţii în legătură cu rolurile „mici”, pe care nu contenesc să le refuze actorii „mari”.

Zueva în Anna Ciudnova din Orologiul Kremlinului sau în Bucătăreasa din Roadele învăţăturii, Petker în Ceasornicarul din piesa lui Pogodin, Gribov în comedia lui Tolstoi au mai demonstrat o dată, dacă era nevoie, că nu există roluri „mici“, ci numai actori care nu ştiu să le facă mari.

Şi cîte alte nenumărate lucruri au izbutit să demonstreze în acest iunie de sărbătoare artistică, mesagerii artei teatrale sovietice.

Cu gîndul la ei, citeam acum cîteva zile nişte însemnări publicate de Soare Z. Soare în „Rampa“ din 17 august 1934: „Relaţiile cu Rusia au fost reluate, în sfîrşit. În sfîrşit, ne vom putea duce să-i vedem la ei acasă, pe acei care acum au cele mai



Stînga, de sus în jos, A. N. Gribov în : Doctorul („Trei surori"), Sobakievici („Suflete moarte"), Primul ţăran („Roadele învăţăturii")

Dreapta, de sus in jos, B. N. Livanov în : Solenii („Trei surori"), Nozdrev („Suflete moarte"), Zabelin („Orologiul Kremlinului")

(Desene de Cik Damadian)

bune teatre din lume. L-am admirat în turneele întreprinse în Franţa şi Germania pe întemeietorul teatrului modern rusesc: K. Stanislavski. Livada cu vişini, Unchiul Vanea, Fraţii Karamazov, Trei surori, Hamlet *vor rămîne neşterse în amintirea celor care le-au văzut.” Şi în încheiere, vorbind despre ansamblul M.H.A.T., nu-şi precupeţea elogiile, pomenind despre „trupa celui mai artistic teatru care înnobilează arta noastră de mai bine de 40 de ani“.*

Sînt mai bine de două decenii, de cînd marele om de teatru romîn aşternea aceste rînduri. E foarte greu, însă, să nu admitem şi azi că Soare avea perfectă dreptate....

H. DEL.

Jocul ambiţiei şi al fatalităţii

Ce era fermecător pentru Alecsandri — ca şi de altminteri pentru istoricii noştri, în frunte cu Xenopol — în apariţia Eraclidului era briza de Renaştere apuseană care a trecut o clipă peste inceţoşatele tărîmuri de la poalele Carpaţilor, odată cu răsărirea la curtea Moldovei a acestui „cavaler de aur“, a acestui „prinţ de la Elada“, ce cutreierase curţile, cîmpurile de luptă şi universităţile Europei.

Figura lui Despot l-a atras apoi pe Alecsandri, după cum o mărturiseşte el însuşi, prin meteorismul său romantic: „În el, m-am încercat a prezenta nu un simplu rîvnitor de putere, ci un ambiţios îndemnat de un ţel măreţ la început, însă zdrobit de fatalitate, nimicit în aspirările lui prin un concurs de împrejurări neprevăzute şi rătăcite prin ameţeala înaltei regiuni la care a ajuns.“ Puternic înrîurit desigur de romantismul francez, şi mai cu seamă de pasionata animare a personajelor lui Victor Hugo, Alecsandri şi-a conceput eroul nu numai în spiritul ideii romantice, dar şi după un gînd romanţios: „El mi-a reprezentat tipul acelor vînturălume din secolul al XVI-lea, jumătate eroi, jumătate spadasini, care trăiau într-o epocă de mari avînturi şi de principii nepotrivite cu filozofia civilizaţiei moderne.“

Deoarece în drama sa, Alecsandri a căutat să surprindă tocmai acest moment: întîlnirea dintre o Moldovă frustă, cuib al uneltirilor boiereşti împotriva tronului, şi eroul de tip apusean, a cărui ambiţie se îmbracă în mantia strălucitoare şi primăvăratică a culturii, se înţelege că orice spectacol trebuie să-l releve, să-l scoată în lumină.

Punînd în scenă *Despot Vodă,* tînărul regizor al Teatrului Armatei, Gh. Cheţa, nu a sezisat, din păcate, importanţa dramatică a acestei întîlniri dintre cele două lumi istorice. Ceea ce explică în mare măsură trăsăturile confuze ale spectacolului de care acest regizor răspunde.

Totul pluteşte aici în tulbure, vag, inconsistent, deşi materialul literar de care dispune regia oferă un excelent prilej pentru desfăşurarea de idei clare, de fantezie, de stil. În privinţa stilului, spectacolul s-ar fi putut realiza, pornind fie de la vigurosul suflu romantic care străbate prin ritmurile gracile şi proaspăt naive ale dramei, favorizînd ambiţia, norocul, dragostea şi moartea să-şi împlinească ciclul, fie de la puritatea expresivă, de la simplitatea şi transparenţa pe care versul lui Alecsandri le atinge uneori, ca de pildă, în mica scenă dintre Lăpuşneanu şi Doamna, unde cuvintele par brodate cu înseşi mîinile candorii, pe „aer“:

Lăpuşneanu :

„În vremea-ndelungată cît singur, cu smerire,
Am fost spre închinare la sfînta monastire
A Slatinei, aice cum ai mai petrecut
Iubita mea Rucsandră ?

Doamna :

În aur am cusut
Doi îngeri lîngă sfînta Maria-născătoare,
Pe aer.

Lăpuşneanu :

Este gata ?

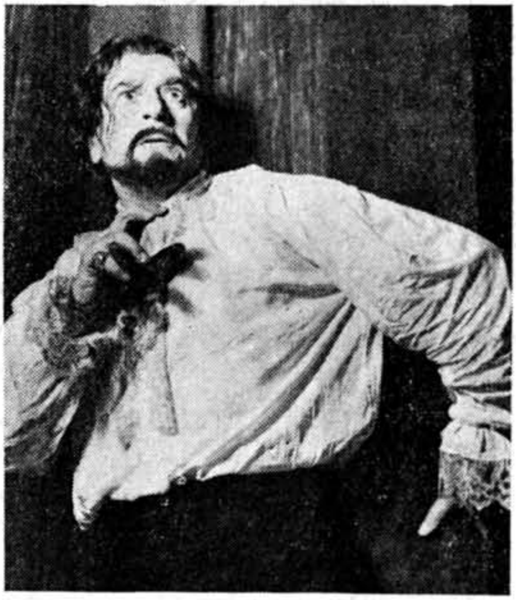
Doamna :

Mai am încă o floare,
De crin deschis a coase în alb-mărgăritar
Şi aerul l-om pune pe-al Slatinei altar“.

Numai pe fondul unui stil general unitar al spectacolului, personajele prind acel exact contur, care le defineşte artistic şi împrumută liniei şi mişcării scenice o armonie ce reflectă viaţa lor lăuntrică, şi prin ele, substanţa dramei.

Profilul interior al lui Despot se lasă

lesne — și în mod fecund — surprins, dintr-o lectură atentă a textului lui Vasile Alecsandri. E nevoie doar să se ia aminte la felul în care figura Eraclidului se oglindește în ochii celor de la curtea din Suceava : în ochii cu lacrimă de diamant ai Doamnei, în cei încinși de o flacără amară ai jupîneselor, în ochii sîngeroși ai lui Lăpușneanu și în cei înnegurați ai boierilor.


G. Demetru (Despot Vodă)

Sumbru și cu gîndul pururi treaz, Lăpușneanu cunoaște prea bine primejdiile care fac atît de precară așezarea sa în scaunul voievozilor ; el e bănuitor, știind că nu are a se bizui pe credința boierilor; ghicește îndată urzeala celui care vrea să-l uzurpe ; se teme mai cu seamă, de farmecul personal al competitorului la tron, a cărui „limbă mlădioasă“

„Pe toți boierii
tineri i-a fărmecat
pe rînd“.

De farmecele Eraclidului e cuprinsă cu atît mai mult Doamna Rucsandra, sensibilă atît la grația și spiritul, cît și la genealogia fabuloasă a celui ce contrastează izbitor cu posomorîrea soțului ei.

Aurel Athanasescu și Aglaia Metaxa au încercat să redea împletirea de sentimente pe care le trezește în perechea domnească apariția străinului cu fantastă obîrșie : primului, nu-i lipsește nici posomorîrea, nici temerea, ci poate doar energia ; iar cea de a doua e o Rucsandră blîndă și o Doamnă prea lesne cucerită de încîntătorul pribeag.

La rîndul său, ambițios, intrigant și lucid, încercînd să-și clădească propriile sale visuri de mărire pe ambiția și mărirea lui Despot, Moțoc își dă grabnic seama de calitățile oaspetelui său, deși nu înțelege sensul mai pur, gratuit, al jocului aventuros, care dă rîvnitorului la tron, printre altele, și o generoasă spontaneitate. Poate, întruchiparea cea mai reușită, Moțoc al lui Geo Maican e totodată un tip de boier „nabab“ al vremii sale, în care viclenia, egoismul și uneltirea se amestecă, luînd înfățișare bogată și trufașă. Ajutat doar de costumele lui Mircea Marosin (mai cu seamă de cel din actul I, cu blănuri, care pune în relief caracterul personajului), figura lui se estompează însă pe parcursul dramei, iar în marea scenă a complotului, momentele bune — ambiția și trădarea — alternează cu cele slabe : intrigantul, capul urzelii, nu mai convinge, rolul pretinzînd reflexe și umbre, perfide nuanțe. Vina e desigur a regiei, care a ignorat atît conținutul politic al momentului — conflictul dintre conspiratori și Tomșa — tratat cu un simplism ce face destul de penibilă apariția lui Florin Stroe în rolul boierului patriot, cît și posibilitățile pe care i le oferea frumosul decor — interior în casa lui Moțoc — unde jocurile umbrei și strălucirea costumelor trebuiau să realizeze un adevărat tablou rembrandtian.

Dintre boierii tineri „fărmecați“ de acea neobișnuită arătare a lui Despot pe pămîntul Moldovei, Stroici e cel care exprimă entuziasmul față de temeritatea cavalerului străin :

„Noi l-am văzut călare pe zmeul arăpesc,
Zburînd cum zboară văzul din ochiul omenesc.“

Însă C. Vintilă nu prinde, în jocul său, nici înflăcărarea juvenilă a lui Stroici, nici seducția exercitată de Eraclid.

Era cu neputință, apoi, ca inima fiicei lui Moțoc să nu fie dulce înspinată la vederea prestigiosului tînăr plin de virtutea și eleganța altor meleaguri. Vrăjitorul de cuvinte aprinde imaginația fecioreInică a Anei :

„...El ne-a făcut de viața-i o lungă povestire,
O halima întreagă și plină de minuni...“

Lumina altor zări pogoară în inima Anei ; visul însorit o transfigurează și dragostea o robește.

„...Apoi ne-a spus de țărmuri scăldate-n aer cald,
Ce sînt cu drag încinse de-o mare de smarald
Și au fructe de aur și zile-n veci frumoase
Și nopți de încîntare ca ziua luminoase.“

Aurel Athanasescu (Al. Lăpuşneanu) şi Aglaia Metaxa (Doamna Rucsandra)

Căci acest făt-frumos, pămîntesc întrucît se înrudeşte cu Doamna ţării, e iluzia vie a mirificelor splendori ale civilizaţiei mediteraneene :

„E văr cu Doamna noastră, e conte palatin
E cavaler de aur, e prinţ de la Elada
Distins de Papa-n Roma, de Carol în Grenada..."

Dar făptura nefericitei Ana se va consuma cu desăvîrşire în focul pasiunii, visurile ei se vor prăbuşi, încît „moartă în floarea tinereţii", destinul o va alunga, după cum prea frumos spune,

„Afară din cuprinsul şi-al inimii şi-al vieţii".

Deşi cu evoluţie dramatică minoră, rolul Anei rămîne totuşi de o rară frumuseţe în dramaturgia romînească, prin nevinoţia suavă, acea tulburare a patimii dintîi, care din păcate nu se regăsesc în interpretarea Elenei Bosinceanu. Aceasta împrumută mai degrabă sănătate trupească şi un aer domestic celei care, asemenea Domniţei lui Matei Caragiale, „rănită în plină tinereţe, tînjeşte, se-nfioară şi moare de tristeţe". Şi nimic n-ar fi putut să precizeze mai bine conturul de frăgezime şi tragică neîmplinire al Anei, ca pasiunea dezlănţuită, insinuarea criminală a Carminei, cealaltă dragoste a lui Despot, căreia Sandina Stan i-a răpit, prin jocul său teatral, rece, de o falsă tonalitate, văpaia, **parfumul.**

Dar imaginea lui Despot se completează cu un extrem de romantic vis al puterii — stăpîn peste un adevărat imperiu, pornind din Moldova unită cu Ardealul şi întinzîndu-se peste Balcani pînă la Bizanţ — care implică urzeli fără scrupul şi crime. Ambiţia lui Despot nu cunoaşte graniţe morale, nerecunoştinţa şi trădarea se împletesc la el cu vitejia şi generozitatea viziunii. În fond, un exaltat, el e sincer în clipa cînd jură credinţă Anei, ca şi atunci cînd îşi dăruieşte inima pătimaşei Carmina, însă amoralismul său fundamental, ca şi beţia puterii îl fac să uite tot ceea ce în viaţă dă cheag aşezării omului între semeni.

Dacă personajele dramei lui Alecsandri răsfrîng în privirile lor chipul lui Despot, actorii Teatrului Armatei — deoarece regizorul nu l-a întrevăzut pe Eraclid în text — au avut o reală dificultate să-l recunoască în spectacol. Spectatorul a asistat doar la căutările individuale ale actorilor, curioşi de a se găsi unii pe alţii, de a-şi găsi propriul personaj. Precum în tablourile lui Brueghel, scena ne-a reprezentat de astă dată un tulburător haos de frînturi de personaje : un gest măreţ al lui Despot, o sumbră privire a lui Lăpuşneanu, un surîs nostalgic al Doamnei, o sugestivă plecăciune a lui Harnov (Ion Damian), un zîmbet primejdios al lui Moţoc, totul întretăindu-se, amestecîndu-se şi apoi risipindu-se.

Existînd la Teatrul Armatei, de fapt, doi Despoţi : George Demetru şi Aurel Rogalski — care caută spectacolul, care adică se caută pe sine şi pe ceilalţi părtaşi ai dramei —, fiecare din ei a găsit, pe cont propriu, ceva din parcă... himerica imagine a eroului. Primul aduce în rol distincţie, celălalt patos. Primul are momente de reală sensibilitate în scenele declaraţiilor sentimentale, al doilea simte mai bine dorul şi avîntul puterii. În tabloul închisorii, George Demetru izbuteşte să redea destrămarea sufletească a învinsului, iar Aurel Rogalski găseşte o tonalitate remarcabilă în monologul înfrîngerii :

„...Şi-acum nu văd în juru-mi decît deşertăciune..."

monolog cu notabile virtuţi poetice, foarte asemănător celui de mari elanuri expresive din *Gemenii* lui Eminescu. Totuşi, ar fi fost de dorit mai multă fineţe, o vibraţie mai pură, o înţelegere mai delicată a *poeziei* pe care versurile o conţin :

„Sînt trist ca clătinarea de arbori dezfrunziţi
Cînd suflă vîntul iernii pe codri înnegriţi

„Şi-mi par că-s o ruină pe care buhna ţipă
Şi timpul odihneşte bătrîna lui aripă..."

şi care atinge frumuseţe tragică :

„Ce-am fost cînd dintre oameni, ieşind,
am rupt eu rîndul ?
Culegător de umbră cu mîna şi cu gîndul !"

În această dezorientată căutare, chiar regizorul a fost surprins o dată, cu o nefericită pornire inventivă. Cu toate că, în scena închisorii, Alecsandri, prin glasul lui Despot, îl aşază pe Ciubăr Vodă (C. Ramadan) la masă, îl vedem pe acesta alunecînd somnolent pe treptele temniţei, în contrast cu visul său, de înălţare în slăvile smintite ale domniei.

Deficitar, cum se vede, pe planul realizării interpretative şi regizorale, *Despot Vodă* a izbutit totuşi să prindă fiinţă artistică, la Teatrul Armatei, pe planul plasticii scenografice. Admirabil, îndeosebi, decorul actului IV (stîrnind aplauze la ridicarea cortinei) : sala tronului în palatul din Suceava, cu fundalul marilor voievozi, căruia îi corespunde maiestuoasa înfăţişare din final a Eraclidului doborît de „fatalitate".

Alecsandri merita însă mai mult decît fastuoasa — şi izolata — scenografie a lui Mircea Marosin. Dacă Teatrul Armatei ar fi cugetat mai adînc la acest lucru, n-ar fi încredinţat montarea lui *Despot Vodă* unor mîini puţin experimentate. Fără suficient talent şi fără înţelegere literară, nivelul artei scenice rămîne scăzut ; iar orice ambiţie regizorală se arată deşartă şi se prăbuşeşte sub fatalitatea crudă a nepriceperii.

I. NEGOIŢESCU

O experienţă vrednică a fi repetată

Dacă de aproape două veacuri *Minna von Barnhelm* de Lessing trece, incontestabil, drept clasica şi cea mai bună comedie germană, nu e mai puţin adevărat că — pe mai multe temeiuri — această piesă este, totodată, şi una din creaţiile literaturii mondiale cele mai apte să suscite discuţii. Mai întîi, este o comedie care nu e comedie ; titulatura i se potriveşte într-o şi mai mică măsură decît chiar lui *Tartuffe* sau *Mizantropului* de Molière ; *Minna von Barnhelm* este o piesă serioasă, care în repetate rînduri frizează tragicul şi căreia — întocmai ca în cazul *Neguţătorului din Veneţia* de Shakespeare — doar voioşia unora dintre personajele secundare şi „happy-end"-ul îi îndreptăţesc într-o anumită măsură înscrierea în categoria comediei.

Un alt aspect problematic : potrivit mărturiei lui Goethe, *Minna von Barnhelm* este „o operă cu un perfect conţinut naţional nord-germanic, prima producţie dramatică rezultată din evenimentele importante ale vieţii, de o inspiraţie specific temporală...", aşadar, o piesă germană cu un conţinut de viaţă autentic german, pe care i-a inspirat-o lui Lessing viaţa poporului german din vremea lui. Dar cum ni se înfăţişează acest popor : un ofiţer prusian pensionat, vagmistrul lui şi fosta lui ordonanţă, care acum îl slujeşte în calitate de valet ; o moşiereasă şi camerista ei ; un hangiu care îşi spionează pasagerii şi un francez care vorbeşte o germană stîlcită şi se strecoară prin viaţă graţie talentelor lui de măsluitor. Acesta să fie, oare, poporul german ? Şi stările de lucruri descrise în piesă să reprezinte, ele, oare viaţa Germaniei ? Să fi trebuit într-adevăr Lessing să recurgă la o piesă din mediul militar din timpul războiului de şapte ani, pentru ca să poată zugrăvi această viaţă ?

Dezlegarea o aflăm în celebra expunere a lui Friedrich Engels asupra situaţiei din Germania la sfîrşitul veacului al XVIII-lea:

„...O unică masă vie de putregai şi de decădere abjectă. Nimeni nu se simţea bine. Meşteşugurile, negoţul, industria şi agricultura ţării aproape că fuseseră duse de rîpă ; ţăranii, negustorii şi fabricanţii simţeau dubla apăsare a unui guvern care-i storcea pînă la sînge şi a stării proaste a afacerilor ; nobilimea şi principii, deşi îşi storceau supuşii, găseau că veniturile lor nu ţineau pasul cu cheltuielile lor crescînde ; toate mergeau de-a'ndoaselea, şi în toată ţara domnea o indispoziţie generală. Nici pomeneală de educaţie, de un mijloc de a acţiona asupra creierului maselor, de presă liberă, de spirit civic, nici măcar de un negoţ mai intens cu alte ţări — nimic altceva decît meschinărie şi egoism — întreg poporul era pătruns de un spirit jalnic de tarabă, meschin şi servil. Totul era uzat, în descompunere, pornit pe panta unei ruini grabnice şi nu exista nici cea mai mică nădejde a unei schimbări spre bine ; naţiunea nu mai avea nici măcar atîta putere, cît ar fi fost necesară pentru înlăturarea cadavrelor în putrefacţie ale instituţiilor moarte."

Aceasta este lumea, aceasta e Germania în care îşi situează Lessing piesa. Acţiunea se petrece în timpul războiului de şapte ani, a cărui ambianţă el o cunoştea îndeaproape, deoarece fusese secretarul generalului prusian Tauentzien, guvernatorul orașului Breslau. Lessing a căutat și a găsit în mediul castei militarilor personajele tipice ale unei piese în fond grave, construite după modelul acelor „drames sérieux“ ale lui Diderot și ale cărei conflicte sînt generate de viața socială, în primul rînd, de principiile de viață și prejudecățile claselor.

Lessing ne prezintă patru exponenți caracteristici ai castei militare prusiene : cinstitul și mărinimosul ofițer Tellheim ; Paul Werner, vagmistrul, om frust, dar de ispravă ; Just, servitorul necioplit și posac, care are însă pentru stăpînul lui un devotament de cîine, și Riccaut de la Marlinière, aventurier, vintură-lume și măsluitor abil, lipsit de scrupule și de caracter. De fapt, eroul piesei e Tellheim și motorul acțiunii îl constituie simțul lui excesiv al onoarei, pe care pune atîta preț, încît îi subordonează întreaga sa fericire, fiind dispus să renunțe la logodnica iubită, numai pentru că, deși nevinovat, nu e socotit fără pată în ochii lumii și pentru că, văzîndu-se pe neașteptate ruinat, nu vrea să-i datoreze tot femeii iubite. Acțiunea se petrece la 23 august 1763, prin urmare la șase luni după încetarea războiului de șapte ani, în două camere din hanul „La regele Spaniei“ din Berlin. În una din aceste încăperi, locuiește, în condiții mizere, maiorul von Tellheim ; pensionat după terminarea războiului, el așteaptă acum o decizie a regelui care, dîndu-i cîștig de cauză într-un litigiu cu vistieria armatei, să-i restabilească onoarea, să-i recunoască drepturile și să-i asigure restituirea banilor avansați. Într-adevăr, Tellheim împrumutase cu generozitate, contra unei polițe, Dietei saxone suma de 2000 de pistoli, pentru ca Dieta să achite contribuția excepțională la care fusese impusă. Acum, însă, fiscul prusian bănuia că polița ar fi reprezentat o mită în schimbul fixării unei contribuții mici.

La același han, trage și Minna von Barnhelm, însoțită de camerista ei, Franzisca. Minna este logodnica lui Tellheim, pe care îl îndrăgise pentru că, fiind staționat în timpul ostilităților pe moșia ei din Saxonia, deși ofițer al armatei dușmane, avusese o comportare omenoasă și plină de cavalerism față de populație. Minna a plecat în căutarea lui Tellheim ; dar — așa cum am arătat mai sus — acesta, obsedat de exageratul lui simț al onoarei, vrea să desfacă logodna și să redea Minnei libertatea. Conținutul piesei îl formează zugrăvirea modului cum înțelepciunea, farmecul și amabilitatea femeii saxone înving rigiditatea prusacă și exagerata concepție despre onoare, ce îl caracterizează pe Tellheim. Pe bună dreptate, tînăra femeie vede în îndărătnicia maiorului indiciul unei neîncrederi jignitoare ; dar și ea, la rîndul ei, exagerează glumind pe socoteala grelei lupte ce se dă în sufletul lui Tellheim, bătîndu-și puțin joc de frămîntarea lui. Cînd, în urma farsei cu inelele, conflictul amenință să ia o întorsătură tragică, Minna își dă seama că a procedat nedrept și piesa poate, astfel, să ia un deznodămînt fericit, deși întrucîtva forțat și neașteptat. În parte, el se produce grație intervenției unei ordonanțe regale, împrejurare pe care istoricii burghezi ai literaturii au răstălmăcit-o, susținînd că Lessing ar fi voit să omagieze pe Frederic cel Mare sau să glorifice casta militară și războiul de șapte ani. Dar piesa însăși dezminte ambele afirmații. Chiar dacă meschinăria stărilor din Germania l-a silit pe Lessing să scrie o piesă din viața militarilor pentru ca să zugrăvească lumea burgheziei, să nu uităm că în Tellheim el nu a proslăvit spiritul militar, ci spiritul burghez, care își apăra cu îndîrjire drepturile împotriva samavolniciilor principilor. Tellheim rostește următoarele cuvinte : „Binefacerile celor mari sînt primejdioase și nu merită cazna, constrîngerea și înjosirea pe care ni le impun“. El îmbrățișase cariera militară, deoarece socotise „că e bine ca fiece om capabil să cunoască un timp oarecare această profesiune, ca să se familiarizeze cu ceea ce se numește primejdie și să se deprindă a fi dur și energic. Dar numai nevoia cea mai cumplită m-ar fi putut sili să fac din această încercare o menire, dintr-o îndeletnicire întîmplătoare o meserie... Trebuie să fii soldat pentru țara ta sau din dragoste pentru cauza în numele căreia se poartă lupta. A sluji în armată fără țel, astăzi aici, mîine acolo înseamnă să vagabondezi ca o calfă de măcelar, atît și nimic mai mult...“

A trebuit într-adevăr să intervină ignoranța istoricilor burghezi ai literaturii, pentru ca să i se poată atribui intenția de a-l tămîia pe Frederic cel Mare, acestui dramaturg care ne arată în piesa lui cum regele își concediază după război ofițerii fără nici o despăgubire, dramaturgului care a personificat în Riccaut fauna dubioasă de indivizi cu care mai cu seamă îi plăcea regelui să se înconjoare și a înfierat, în personajul hangiului spion, sistemul polițienesc al lui Frederic ! *Minna von Barnhelm* este o scriere inspirată din viața poporului. Totul, în ea, este viață și realitate a acestei vieți născută din constatările nemijlocite ale dramaturgului. Lessing a creat oameni vii, și acțiunea izvorăște din caracterele lor. Neîntrecute sînt măiestria tehnică a piesei și dialogul vioi și plin de spirit, care decurge totdeauna, în mod firesc, din situația dramatică și este conform cu caracterul fiecărui personaj. În pofida unor tușe de sentimentalism, care sînt în nota gustului vremii, piesa își păstrează pînă astăzi, nealterate, farmecul înviorător, obiectivitatea și vitalitatea.

În spectacolul prezentat publicului bucureștean, Teatrul de Stat din Timișoara (secția germană) s-a străduit să se arate la înălțimea sarcinilor mari și complexe ale piesei.

Regia (Rudolf Schati) a intervenit cu discreție, punînd accentul pe dinamica acțiunii și imprimînd acestei piese, care de regulă este jucată foarte static, multă mișcare — adesea, chiar prea multă. Observația este mai cu seamă valabilă în privința interpretei eroinei principale. Atmosfera epocii și diferitele amănunte determinate de condițiile istorice în care se desfășoară acțiunea au fost respectate și redate în chip destul de izbutit de către regie. Decorurile (Horia Popescu) au fost decente și nu au distonat în raport cu stilul epocii. Foarte frumoase și elegante, costumele create de Margoth Göttlinger.

Ne-a dezamăgit Otto Grassl, interpretul lui Tellheim. Deși este un admirabil mînuitor al artei vorbirii, nu și-a valorificat în jocul său această calitate. E drept că Tellheim se cramponează cu rigiditate de concepția lui despre onoare — dar înseamnă aceasta că și ținuta lui trebuie să fie rigidă ? Am văzut un Tellheim șters și lipsit de temperament ; cu greu ne-am putea închipui că vreo fată tînără ar stărui atîta în dorința de a-i cuceri dragostea.

În atitudini, în joc și în vorbire, Minna lui Margoth Göttlinger a corespuns imaginii ce ne-o facem îndeobște despre grația și înțelepciunea acestei ființe atît de demne de a fi iubite. Pe alocuri, însă, au precumpănit dinamismul mișcărilor și agitația bogatei fuste, drapate artistic și foșnind ; totuși, părea că și acest lucru face oarecum parte din joc. Margoth Göttlinger se numără printre actrițele cărora îți vine greu să le sezisezi și greșelile.

O frumoasă realizare, perfect închegată, au prilejuit Irmgardei Schati vioiciunea zburdalnică și naturalețea Franziscăi. Actrița a fost deosebit de expresivă în scenele mute și în duetul amoros cu Werner.

Cu Just, Hanz Kehrer ne-a oferit una din realizările cele mai bune ale spectacolului, una din acele creații care cu greu se șterg din amintire. Firea necioplită a acestui servitor, îmbinată însă cu o profundă cumsecădenie și un mare devotament, a fost redată de el cu autenticitate și putere de convingere, deși am simțit pe alocuri că actorul nu a fost perfect în largul lui în acest rol și că ar avea mult mai multe afinități cu personajul lui Werner, de pildă.

În linii generale, Hans Moos nu a realizat un lucru cu totul lipsit de valoare

Scenă din „Minna von Barnhelm“

cu Werner al său, numai că l-a construit prea țeapăn. Ni se pare că Werner se teme ca nu cumva să se arate mai puțin lipsit de temperament decît stăpînul lui. Totuși, personajul cere ceva mai mult avînt și mai multă căldură !

Hangiul (Ottmar Strasser) a avut o interpretare armonios concepută, și asta înseamnă mult dacă ne gîndim cît de dificil e, în fond, acest rol, tocmai pentru că se cere stilizat și șarjat.

Observația se aplică într-o măsură și mai mare, rolului lui Riccaut ; acest rol i-a prilejuit lui Ernst Urans o creație excepțională. Interpreții rolurilor secundare (R. Oschewitzky, Elizabeth Kramer și Anton Niederkorn) au făcut tot ce le-a stat în putință ca să contribuie la reușita spectacolului.

Turneul Teatrului de Stat din Timișoara (secția germană) ne-a oferit cunoașterea unei realizări culturale în totul pozitive și demne de prețuire. Am dori să vedem ades repetată experiența și cu alte piese din repertoriul clasic german.

Alfred Margul SPERBER

Stilul unui teatru

M-am întrebat de multe ori în ce constă particularitatea teatrului secuiesc din Tg. Mureș, ce anume situează spectacolele sale la o ținută elevată ? Desigur, omogenitatea ansamblului, priceperea regizorală, contribuția echivalentă a tuturor factorilor ce intră în compunerea unei montări. Dar acestea sînt generalități. Ceea ce distinge spectacolele tg.-mureșene e modalitatea unitară de a înțelege teatrul, și aceasta nu numai ca rezultat al realizării scenice, ci mai ales ca premisă, ca dat inițial. Un anumit sincronism de concepție cimentează acțiunile interpreților, le face permeabile față de solicitările regiei, le armonizează în cadrul imaginat de scenograf. E adevărat că ansamblul se bucură de aportul unor individualități artistice de valoare deosebită (regizorul Tompa Miklós, actorii Kovács György, Andrási Márton ș. a.), dar calitățile despre care vorbeam sînt *colective*. E important lucru să stabilești o perfectă consonanță într-un colectiv de teatru, să armonizezi diferite maniere actoricești, să insufli sprinteneală și prospețime celor formați în vechile conservatoare, să dai măsură și sobrietate celor tineri, dar, în primul rînd, să le unifici concepțiile, să realizezi un unic mod de a citi și dezvolta textul dramatic.

În felul acesta, omogenitatea nu mai e o cucerire de fiecare dată a unui spectacol, ci o *condiție asimilată,* o deprindere sau, cu un cuvînt ce rar se poate pronunța în cronici, *un stil.* Se ajunge astfel la o constanță artistică, în virtutea căreia *toate* montările se situează deasupra unui unui anumit indice de valoare, deasupra mediei generale. *Uri muri* (Chef boieresc), *Pescărușul* sau *Făclia* sînt doar cîteva puncte de reper în sensul acesta, iar ultima realizare, *Învățătoarea,* o întărire.

Piesa lui Bródy Sándor (1863—1924) face parte din tezaurul celei mai bune tradiții realist-critice a literaturii maghiare. Ea denunță — prin intermediul unei ciudate povești de dragoste dintre o tînără învățătoare și fiul unui moșier din sat — moravurile corupte ale administrației statale habsburgice și ale slujitorilor bisericii, ipocrizia și venalitatea lor. Proaspăta absolventă a școlii normale, Tóth Flora, e repartizată — pe la începutul secolului nostru — într-un sat din sudul Ungariei. Ea vine cu o întreagă zestre de visuri și idealuri relative la misiunea ei de dascăl, visuri și idealuri ce se alimentează din ideile progresiste ale secolului trecut (sursa ideologică și în același timp limitele gîndirii sînt lecturile pasionate din Zola), cum și din condiția ei de fată săracă. Generosul ei umanitarism și elanul tineresc se izbesc însă de orînduielile constituite ale societății. Pentru a supraviețui, învățătorul trebuie să sufere o întreită servitute : față de moșier (puterea absolută în sat), față de pretor (exponent corupt al statului) și față de preot (înrobitor de conștiințe). O asemenea servitute implică renunțarea la idealurile generoase de ridicare intelectuală a satului și, bineînțeles, încadrarea în sistemul tradițional de exploatare a lui. Mai mult, Florei, frumoasă și adolescentă, pe lîngă corupția gîndirii i se impunea și cea a trupului.

În fața acestei realități, în contrast cu aspirațiile făurite în școală, Flora izbutește să se salveze, ridicînd atitudinea și acțiunile ei la valoarea de simbol al demnității omenești.

Omul sărac, omul onest, jignit și călcat în picioare de prepotența celui bogat, respinge ofensele și rămîne biruitor în această inegală confruntare. „Am venit aici cu fruntea sus, plec de aici tot cu fruntea sus" — spune Flora în final, și cuvintele acestea rezumă substanța piesei, care poate fi socotită un elogiu al demnității și fermităţii morale a omului şi, totodată, al biruinţei unei tendinţe înnoitoare faţă de mentalitatea retrogradă, împietrită în vechi tipare, a societăţii.

Protagonistă a spectacolului — fără a fi „vedetă" — e Erdös Irma (Tóth Flora). Mai mult ca la oricine, *stilul* despre care aminteam e evident: pentru că, tînără fiind, receptivă şi relativ mai uşor de modelat, ea oferă imaginea concretă a ţinutei teatrale de la Tg. Mureş. Bineînţeles, nu fără a face loc amplu calităţilor ei personale, ba chiar punîndu-le mai expresiv în valoare.

Irma Erdös (Flora Tóth)

Spuneam înainte că stilul teatrului secuiesc obligă pe tineri la sobrietate şi măsură, desigur aceasta neînsemnînd evitarea prospeţimii lor fireşti. Aşa a fost Erdös Irma: măsurată şi sobră, proaspătă şi candidă, energică în replicile de atitudine, duioasă în momentele de tristeţe, generoasă în a-şi oferi prietenia, intransigentă şi tăioasă faţă de inamici.

Chiar şi scenele care solicitau mai multă putere în voce — mai multă decît permiteau resursele actriţei — au fost rezolvate cu inteligenţă, nu prin forţări stridente, ci printr-o corespunzătoare drămuire a frazei şi a gesturilor.

Lesne de înţeles, ceilalţi interpreţi şi-au strîns jocul în jurul eroinei principale, luminîndu-i figura din toate unghiurile. Însă nu static, unilateral, ca atunci cînd ansamblul alcătuieşte un simplu adaus; învăţătoarea e pusă în diverse raporturi — reversibile — cu celelalte personaje, care îi mijlocesc caracterizarea şi pe care, la rîndul ei, le ajută să se definească. În sensul acesta, toţi interpreţii au făcut un admirabil joc de ansamblu, începînd cu Kovács György (în rolul tînărului Nagy, care se transformă — sub imperiul dragostei — în susţinătorul unui soi de „fordism" social *ante litteram*), şi cu Andrási Márton (Învăţătorul) şi terminînd cu savuroasa apariţie de o scenă a lui Varga József (Poştaşul). Deosebit de valoroasă — realizarea lui Lohinszky Loránd (Preotul), care s-a distins printr-o intuiţie extrem de fină a tuturor nuanţelor ce compun personajul său ambiguu. De altfel, toţi interpreţii au dreptul la o egală elogiere, iar dacă i-am numit pe unii, aceasta se datorează ierarhiei stabilite de text.

Datorită siguranţei cu care actorii au înţeles textul şi s-au orientat în scenă, spectacolul a cîştigat o deplină integritate, nimic n-a fost de prisos şi nimic n-a lipsit. E impresia pe care o lasă de regulă, teatrele de bună calitate. Rolul major în ordonarea tuturor acestor elemente l-a avut, fără doar şi poate, regia lui Tompa Miklós, secondat de Kömives Nagy Lajos. Deosebit de valoros e rezultatul obţinut de ei în conducerea grupului de copii, în actul II (şcoala), care ne-a amintit magistralele realizări similare din cîteva filme, în special *Invăţătoarea din Şatrii*.

Decorurile lui Háry Lajos, cu excepţia abundenţei de recuzită din actul I — locuinţa cantorului —, au concurat la realizarea unei ambianţe propice (mai ales cele din actul II). În acest act, scenograful a făcut ca decorurile să exprime contrastul dintre ambianţa tristă a şcolii de ţară, cu ziduri ponosite şi friguroase, şi forfota plină de candoare a fetiţelor care sorb cu pioşenie fiecare cuvînt al învăţătoarei. Am retrăit, cîteva clipe, poezia amară a condiţiei şcolilor de altădată, din care s-au ridicat cu greu, atîtea minţi luminoase şi atîtea suflete curate.

Florian POTRA

Umor şi lacrimi de glicerină

Atmosfera din *Tache, Ianke şi Cadir* face parte din cadrul favorit al pieselor lui Victor Ion Popa. Un tîrg mărunt, al cărui nume hărţile mai sumare ale ţării desigur nici nu-l cuprind. Un tîrg, bineînţeles, cu uliţe înguste şi case coşcovite, aşezate pe o rînă. Dugheni cu galantare pestriţe expuse la stradă, un flaşnetar neobosit şi monoton, o babă ştirbă care face pomeni şi duce vorbe. În plus, o zăpuşeală de moarte.

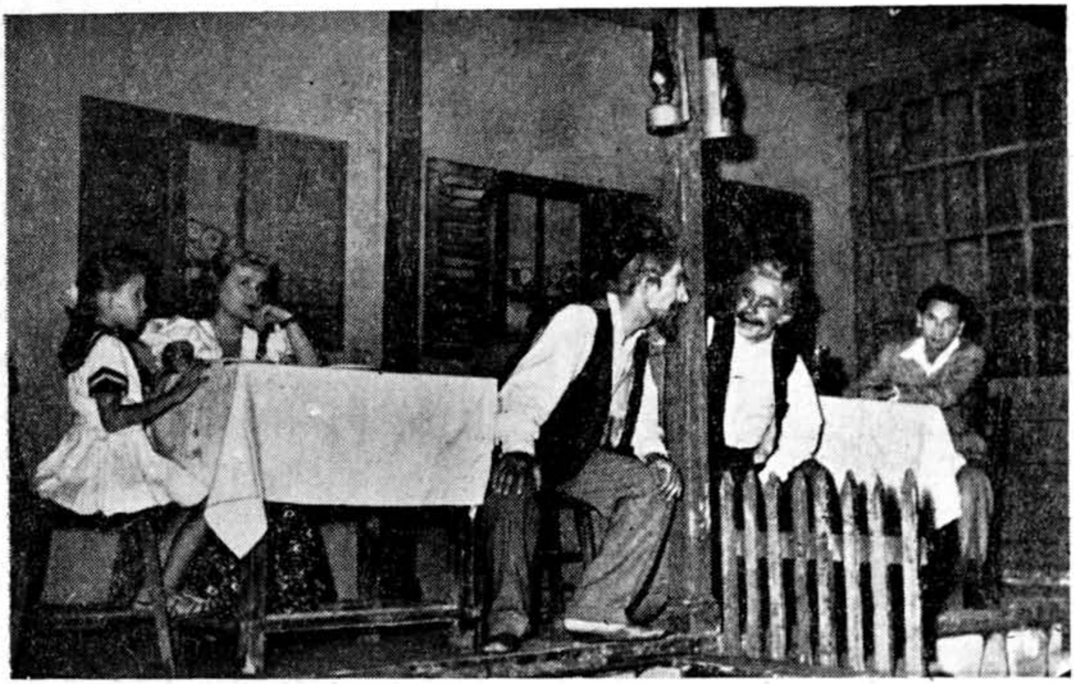
Aceasta este ambianţa, iar eroii sînt trei negustori pricăjiţi : un romîn — Tache, un evreu — Ianke şi un turc — Cadîr. Tache are un băiat — Ionel, Ianke are o fată — Ana. Cum se spune în piesă, băiatul este „frumos ca o floare" ; cum spune Cadîr, fata „ca un trandafir de la Eyub frumos estem". Nici nu mai încape vorbă, tinerii se iubesc. Dar prejudecăţile părinţilor şi intrigile mahalalei îi împiedică să se căsătorească. Spre surprinderea tuturor, turcul cel moliu, Cadîr, prietenul lui Tache şi Ianke, încurcă astfel iţele, încît dragostea triumfă chiar de la sfîrşitul actului II, actul III fiind destinat să arate cum răscumpără Cadîr oalele sparte, căci de data aceasta, ca totdeauna, tot turcul plăteşte.

Cu toate că intriga sentimentală ocupă un loc foarte mare, cred totuşi că ceea ce a cucerit publicul bucureştean (şi în Decada dramaturgiei originale, şi în turneul întreprins de colectivul Teatrului de Stat din Ploeşti, la începutul lui iulie) a fost nu atît partea lirică a spectacolului, cît latura lui umoristică. Umorul acesta nu provine din crearea unor situaţii extrem de încurcate. El se bazează aproape în exclusivitate pe replică. Este un umor blînd, plin de înţelepciune, uneori de o înţelepciune amară, care îmbibă această comedie de la un cap la altul, pledînd — în felul său propriu — pentru înfrăţire între oameni, pentru prietenie.

Sursa principală a umorului este fără îndoială Ianke (surprins cu justeţe de Toma Caragiu, interpretul lui). Personajul este inepuizabil. Replicile sale sînt lapidare ca maximele, umorul — sec, ideile — cu rezonanţe filozofice. Iată cîteva : „Nenorocirea e o persoană foarte delicată şi foarte pretenţioasă. Cînd dă de un om supărat, îndată zice : Poftim ! Aici e ! Mă aşteaptă ! Dar cînd dă de unul vesel, zice : Pardon, am greşit ! — şi se duce la altul". Sau : „Ei, poftim, mai spune ceva ! Tot ea s-a supărat. Asta-i ca maică-sa. Îţi dă cu paru-n cap şi pe urmă plînge şi te face dobitoc c-ai stat în dreptul parului..." Rolul — e drept — este de o generozitate excepţională. Dar nici actorul — trebuie s-o recunoaştem — n-a procedat cu mai puţină dărnicie. Pentru publicul bucureştean, el este într-un fel o revelaţie (cu toate că, după atîtea turnee, cu atîtea surprize plăcute, spectatorul sceptic al Capitalei ar fi trebuit să se obişnuiască cu ideea unor talente deosebite care se afirmă şi în alte oraşe ale ţării). Compoziţia lui Toma Caragiu are farmec şi pitoresc. Personajul este nervos, sub o aparenţă flegmatică ; este sentimental, sub aparenţa răcelii ; frămîntat, sub aparenţa necurmatei voioşii. Actorul (ca şi partenerul său Mihai Mereuţă) are simţul măsurii, îi face credit spectacolului, adică nu îşi pune intenţiile în chenar dublu. El sugerează, punctează cu discreţie, cu dezinvoltură.

Aici este fără îndoială şi meritul regiei (Traian Ciuculescu). Prietenia dintre Tache şi Ianke nu este înfăţişată în culori stridente, cu ostentaţie. Dimpotrivă, ceea ce mişcă aici este tocmai efortul celor doi eroi de a-şi masca afecţiunea, delicateţea cu care îşi ascund slăbiciunea unuia faţă de celălalt. Delicateţea aceasta nu are nimic de-a face cu dulcegăria. Pe scenă, aşa cum şi trebuie, ea rămîne tot timpul în subtext, căci prietenii se ceartă mereu, se învinuiesc, se suspectează şi se ornează cu epitete dulci, ca : „dobitocule". Este însă un război în care nimeni nu crede, căci toată lumea îl priveşte cu amuzamentul

Scenă din actul I



Scenă din actul II

pe care îl inspiră unii oameni care, oripilaţi de efuziuni exagerate, pozează în cinici.

Spre părerea noastră de rău, pe parcurs regia nu a fost consecventă cu propria-i atitudine. Aripile de hîrtie creponată ale melodramei fîlfîie prea des peste acte. Necazurile celor doi îndrăgostiţi sînt descrise în culori distonant de sumbre. Prea tare se apasă pe tragismul situaţiei, cînd, este evident, nimeni nu-şi poate închipui că pînă la sfîrşit cei doi prieteni îşi vor lăsa copiii să meargă la pierzanie. Partea care ar fi trebuit să fie lirică devine astfel, în spectacol, lacrimogen sentimentalistă şi aceasta cu contribuţia masivă a celor doi interpreţi, Nora Şerban şi Silviu Lambrino. Ar fi nedrept să nu se recunoască osteneala depusă de amîndoi actorii, strădania lor de a fi, cum se spune, în notă. Dar în jocul şi al unuia şi al celuilalt există o crispare care destramă emoţia şi un aer afectat care bineînţeles distruge autenticitatea. Îngroşată, afecţiunea fiului pentru tatăl său capătă un aer protector, patern, de o indulgenţă, din păcate lipsită de orice umbră de umor. Subliniată prea tare, durerea fetei împrumută patina unei desperări obositoare. Bazîndu-se exclusiv pe gesturi convenţionale, pe mişcare de pantomimă (priviri încărcate de înţelesuri, statul în genunchi etc.), dragostea celor doi tineri devine instantaneu insipidă.

Prea multă gravitate strică. Mai multă pondere în suferinţă, mai multă degajare şi, mai ales, mai mult spirit şi farmec n-ar fi stricat deloc cuplului tînăr şi nici punerii în scenă. În lipsa acestor însuşiri, spectatorul reflectează melancolic asupra clişeelor scenice şi nu ştiu de ce, gîndindu-ne la felul de a se purta al acestei perechi de oameni „moderni" (aşa îşi spun şi Ionel şi Ana), ne vine în minte imaginea ciudată a unui bărbat încălţat în pantofi cu crep, care duce un plug de lemn pe urmele lăsate de tractor.

Şi dacă am atins un asemenea capitol, nu putem să nu ne oprim şi să nu reproşăm regiei un anumit deficit de inventivitate scenică. Este adevărat, comedia lui Victor Ion Popa se sprijină în principal pe umorul verbal. Dar acest text are destule valenţe pentru a se îmbogăţi printr-o prelucrare scenică în care fantezia creatoare a regiei să-şi spună mai răspicat cuvîntul. Spectacolului îi lipseşte însă nervul. Acţiunea trenează, se răsfiră, dînd sentimentul unei lungimi exagerate. Spectacolului îi lipseşte, cum spuneam, ritmul şi mişcarea şi dacă acest lucru se poate explica în primul act, unde trebuie să existe o atmosferă toridă, în care căldura suge parcă de vlagă orice fiinţă, în actele următoare el nu mai e de scuzat. Este un defect care provine, în parte, şi din relativa izolare în care regizorul a pus pe eroi să trăiască. Actul se petrece într-o uliţă cu totul pustie. Nici un element (în afară de cele impuse de text: Ilie, baba Safta, flasnetarul) nu vine să amintească mahalaua, căreia dramaturgul, fără s-o treacă în lista distribuţiei, i-a dat totuşi un rol aşa de important. Observaţia rămîne deopotrivă valabilă pentru actele următoare, în care ne-ar fi plăcut să găsim mai multă culoare, mai mult nerv, mai multă participare a mediului înconjurător, ceea ce cred că nu ar fi fost cu neputinţă, dacă ne gîndim că de-a lungul întregului spectacol o uliţă este avanscena.

Relativa insistare asupra cusururilor ar fi nedreaptă, dacă ar umbri părţile valoroase ale acestui spectacol, dacă ne-ar face să uităm incontestabilul succes de public pe care el îl înregistrează.

Cui se datorează popularitatea lui ? Desigur, în mare măsură interpretării lui Toma Caragiu, în primul rînd, apoi a colegilor săi, dintre care nu putem uita pe Lia Cărbunescu şi pe Vasile Slivineanu Ei au realizat două portrete admirabile, din care nu lipsesc nici pitorescul, nici umorul, nici sarcasmul, nici ştiinţa compoziţiei şi nici inteligenţa. Spectacolul mai place pentru vorbele de spirit care se rostesc acolo, pentru aforismele cu care este presărat, place pentru căldura cu care această piesă pledează pentru nişte idei ce par azi multora axiome, dar care în epoca în care au fost scrise reprezentau un act de curaj : place — să nu uităm — pentru că este vorba de o piesă a lui Victor Ion Popa, dramaturg, romancier, poet, regizor, scenograf, critic, om de teatru, pe care publicul nostru nu l-a uitat.

Ecaterina OPROIU

Dincolo de documentar – la viaţă

În stadiul actual al emisiunilor sale, teatrul la microfon este departe de a constitui o artă de sine stătătoare, cu legi proprii, deosebite atît de teatru cît şi de cinematograf. De aceea, orice discuţie asupra adaptării radiofonice a unui text dramatic trebuie să se ridice de la particular, încercînd să fie în acelaşi timp o discutare a principiilor de bază ale acestei arte. De la precizarea materialului propriu şi pînă la indicarea mijloacelor specifice, discuţia trebuie să opereze tot atîtea delimitări între teatrul radiofonic şi teatrul propriu-zis.

Considerăm adaptarea radiofonică a piesei lui Bertolt Brecht, *Cercul de cretă caucazian,* un bun prilej pentru o asemenea discuţie.

De la început, trebuie să precizăm că traducătorul şi adaptatorul (Petre Sava-Băleanu) a ţinut să meargă spre unul din elementele specifice ale acestei arte, adică spre alcătuirea unui scenariu radiofonic care să se deosebească de structura piesei. Într-un anumit fel, acest scenariu este asemenea unui scenariu cinematografic în care imaginea vizuală a fost înlocuită printr-un cadru sonor. Specificitatea unui asemenea scenariu stă în faptul că abundă în momente diferite, ca situare în spaţiu şi timp, şi că, asemenea cinematografului, secvenţele se succed cu repeziciune, imprimînd desfăşurării un ritm vioi.

Piesa lui Brecht este dramatizarea unei vechi legende caucaziene. Copilul unui guvernator, părăsit de părinţii săi şi de slujitorii acestora, în momentul cînd palatul şi oraşul sînt invadate de cotropitori, este salvat de Gruşe, o tînără servitoare. Pentru a-i scăpa viaţa, Gruşe trece printr-o mulţime de primejdii. Urmărită de soldaţii care voiau să stîrpească acest vlăstar al unei dinastii urîte, expusă răutăţii unor boieroaice cu care, la un moment dat, este nevoită să călătorească, părăsind copilul pe pragul unei case şi reluîndu-l în clipa cînd era să cadă în mîinile soldaţilor, înfruntînd cu el în braţe vîntul, spaima abisului şi riscul de a trece o punte şubrezită, curajoasa Gruşe înfiază acest copil, deşi, în felul acesta, îşi atrage dispreţul cumnatei sale şi se vede părăsită de logodnicul său. Cînd, după potolirea răscoalei, soţia guvernatorului îşi reclamă copilul în faţa justiţiei, Gruşe refuză să i-l dea. Atunci, judecătorul Azdak, om simplu dar înţelept, pentru a soluţiona pricina celor două mame, recurge la următoarea încercare : înscriind cu creta un cerc pe duşumea, el aşază copilul în mijloc ; de o parte şi de alta, ţinîndu-l de cîte o mînă, cele două mame îl vor trage, fiecare spre sine. „Mama adevărată va smulge copilul din braţele celeilalte“ — spune judecătorul. La prima încercare, copilul este smuls din braţele Gruşei ; la a doua, la fel. Căci, deşi a găsit destulă putere pentru a lovi pe ofiţerul care ameninţa să i-l ia, Gruşe nu găseşte destulă cruzime pentru a trage cu violenţă de copil, de teamă să nu-l sfîşie. Iată însă că judecata înţeleptului Azdak i-l restituie. Căci aceasta este „morala“ legendei : toate cîte sînt pe pămînt se cuvin celor ce le îngrijesc ; cîmpul, celor ce-l lucrează ; iar copiii, celor ce-i cresc.

Multiplicitatea episoadelor acestei povestiri, din care am amintit numai cîteva, a permis scenaristului o variată deplasare în spaţiu şi timp. Odăile şi curtea palatului, malul rîului, drumul pe care se scurg refugiații, poiana în care Grușe și copilul se opresc pentru a sorbi o cană de lapte, camera unui han, casa țărancei unde Grușe doboară pe ofițer, puntea peste prăpastie, atmosfera de rece ospitalitate din casa fratelui ei, hîrjoana copiilor pe malul rîului, scena de la judecătorie etc., iată cîteva locuri dramatice.

Sugerarea acestor diverse situări în spațiu și timp a fost făcută cu ajutorul unor variate mijloace de sonorizare, precum și cu ajutorul indicațiilor date în replică. Este fără îndoială un merit al scenaristului această necontenită schimbare a decorului sonor. Ea dovedește o înțelegere a specificității artei dramatice radiofonice. Recunoscînd acest lucru, nu putem să nu formulăm însă obiecția că interminabila odisee a Grușei ni se pare a fi rarefiat substanța piesei, așa încît, nu o dată, am avut impresia că firul roșu al acțiunii s-a pierdut prin labirintul unui documentar, fără îndoială interesant, dar alături de intențiile autorului.

De altfel, cîteva din aceste decoruri sonore au fost realizate nu totdeauna cu destulă pregnanță. E destul să amintim că, nu numai o dată, zgomotele menite a constitui cadrul sonor nu au fost destul de grăitoare; că nu numai o dată explicația, conținută în replică, le-a succedat, în loc să le preceadă, cum ar fi fost necesar; că uneori combinarea sunetelor specifice a dus la zgomote confuze (momentul trecerii peste prăpastie).

Ratarea cîtorva momente pare a fi datorită insuficientei utilizări a diverselor planuri sonore, fapt care a dus la desființarea realității dimensionale a spațiului. În casa țărancei, busculada dintre soldați și femeie este situată în planul întîi și păcătuiește prin violență sonoră. Aceleiași situări prea aproape de microfon se datorește insuficienta explicitare a personajelor și emoțiilor lor în scena judecății.

Indicațiile crainicului (N. Sireteanu) au fost încărcate cu un spor de melodramatic, care se datorește în aceeași măsură interpretării actorului, cît și permanentei sale prezențe în planul întîi. În general, discuțiile prea aproape de microfon în scenele răscoalei dovedesc o insuficientă atenție în realizarea tehnică a emisiunii (I. Vova și I. Pascu).

Scenaristul a greșit atunci cînd a lăsat pe seama crainicului dialogul interior al Grușei cu sine însăși, după părăsirea copilului pe pragul casei; după cum a greșit introducînd nesfîrșita incidență care prezintă antecedentele biografice ale judecătorului Azdak.

Ilustrația muzicală este unul din elementele menite a completa, prin sublinierea ideii, acțiunea și evoluția psihologică a personajelor. În emisiunea de care ne ocupăm, muzica nu a izbutit să facă firești nici trecerile de la dramatic la liric și nici trecerile de la un eveniment la altul. Carența aceasta nu provine dintr-o tendință de autonomizare a comentariului muzical, ci din lipsa lui de expresivitate.

Regia artistică semnată de Titi Acs și P. Sava-Băleanu a izbutit să realizeze cîteva momente dramatice ce merită a fi subliniate. Ne referim întîi la fuga grăbită a soției guvernatorului, în care panica slujitorilor se amestecă cu obstinata căutare a rochiei vișinii; dar mai ales la dialogul dintre Grușe și fratele ei Lavrente: acesta are, la un moment dat, o replică foarte lungă — în timpul căreia fata adoarme; în interpretarea lui Tudor Popa, această replică e bogată în pauze semnificative și sugerează atmosfera care învăluie pe eroină.

Dintre interpreți, a căror justă repartiție pe voci ușurează mult înțelegerea acțiunii, remarcăm pe Liliana Tomescu în Grușe. Printr-un bogat registru vocal, ea a izbutit să redea complexitatea stărilor sufletești ale eroinei. Regretăm că unul din momentele-cheie ale evoluției sale interioare — acela al frămîntării lăuntrice dacă să ia copilul sau să-l lase pe mîna cotropitorilor — a fost realizat la modul discursiv, printr-o insuficientă trăire.

În soldatul Simon, Septimiu Sever ni s-a părut artificial, îndeosebi în momentele dramatice. După părerea noastră, pronunția sa îl contraindică pentru rolurile lirice la microfon. În schimb, remarcăm finețea și mlădierea vocală a lui Ionescu-Gion în Azdak.

Dintre vocile feminine, cea mai expresivă a fost a Tanței Cocea în Natela, soția guvernatorului.

Subliniind încă o dată meritul de a fi înțeles că la baza teatrului radiofonic trebuie să stea un scenariu aparte, alcătuit din momente scurte, vii și variate în spațiu și timp, nu putem încheia fără a atrage atenția că aceasta constituie, totuși, doar o primă condiție și că, dincolo de ea, teatrul radiofonic este chemat să depășească documentarul prin crearea unei iluzii a vieții cu ajutorul mijloacelor sonore.

Iată de ce, atît arta interpreților cît și sonorizarea zgomotelor menite a constitui cadrul în care se desfășoară acțiunea — alături de comentariul muzical și de valorificarea tăcerii — sînt absolut necesare, iar dubla regie, tehnică și artistică, este chemată să le rezolve cu inteligență și fantezie.

Ștefan POPA

„Viforul" la microfon

Dacă, prin specificul său, teatrul radiofonic e lipsit de imaginea vizuală, captivantă în desfășurarea spectacolului, și e obligat să folosească o serie de procedee tehnice menite a sugera cadrul concret al acțiunii, în piesele istorice, prezentate la microfon, efortul regiei artistice e încă mai important. El trebuie să se concentreze asupra mijloacelor necesare pentru a suplini absența decorului și a costumelor de epocă, a tuturor elementelor vizuale, ce creează atmosfera istorică, pe care fantezia auditorului — ajutată de datele sonore — trebuie să le reconstituie în sensul intenției autorului. Sublinierea ideii dramatice și reconstituirea cadrului autentic de viață ni se par a fi principalele cerințe ale teatrului radiofonic. Și, sub acest raport, trebuie să precizăm de la început că — exceptînd cîteva stridențe provocate de excesiva subliniere a unor momente dramatice — *Viforul,* în regia artistică a lui Paul Stratulat, răspunde așteptărilor noastre.

Piesa se desfășoară, și în emisiunea radiofonică, sub semnul acelei antiteze, în care Delavrancea a opus caracterul lui Ștefăniță figurii de clasic erou național a lui Ștefan cel Mare.

În vorbele Oanei sau ale Doamnei Tana, în ciocnirea lui Ștefăniță cu grupul boierilor patrioți și cumpătați în frunte cu Luca Arbore, în atmosfera de sărbătoare sau de crîncenă încordare, punctate de muzica ce însoțește textul dramatic, chipul lui Ștefan apare ca o permanentă prezență în istoria Moldovei și ca o aspră mustrare pentru fărădelegile ambițiosului său nepot, sangvin și desfrînat. „Ura care ucide" — după expresia bătrînului sfetnic — instinctul criminal, dezechilibrul psihic și moral, iată trăsăturile ce definesc temperamentul lui Ștefăniță, bănuitor, fățarnic și tiran. Desprins de sfetnicii săi înțelepți și, astfel, de popor, el coboară din ce în ce treptele desfrîului și ale crimei, împins de teamă și ambiție.

Beneficiind de avantajele eliberării de spațiu și ale mișcării nestînjenite pe care le oferă adaptarea radiofonică, prezentarea *Viforului* la microfon a pus în valoare principalele momente dramatice ale piesei, într-o succesiune logică și cu reale efecte de emotivitate. Sardonica satisfacție la moartea lui Cătălin, abia umbrită de teama descoperirii crimei, violentele replici date lui Luca Arbore („Ai trecut de 70 ani, bătrîne!), sentimentul izolării care creează groază („Tot ce mă înconjoară aci e fățărnicie și neadevăr") au găsit în Al. Critico, creatorul lui Ștefăniță, un interpret remarcabil, care a folosit cu înțelegere și nuanțare — fără a aluneca pe linia întrupării unui tip patologic — cele mai variate resurse psihice pentru caracterizarea personajului.

Două momente ale dramei ni se par culminante în realizarea emisiunii radiofonice a piesei : cel dintîi e scena întîlnirii lui Ștefăniță cu Luca Arbore, cînd bătrînul recunoaște cadavrul fiului său ; al doilea — actul condamnării hatmanului, pe baza învinuirii de complot pe care Domnul o îndreaptă împotriva lui.

În primul caz, interpretarea maestrului G. Ciprian a reușit să pună în lumină fondul cinstit și adînc uman al unui părinte zdrobit de durere, ridicînd fiorul suferinței lui la înălțimea tragicului antic. Plînsul final — emoționant și sugestiv redat în adaptarea radiofonică — e ultimul moment al rezistenței fizice a eroului, în sufletul căruia înțelepciunea și sentimentul demnității se prăbușesc în fața durerii provocate de copleșitoarea lovitură pe care a primit-o. Sub magia inflexiunilor vocii actorului — atît de convingător umane — ascultătorul la radio are aci impresia participării la scena deschisă a spectacolului propriu-zis.

Dramatica situație este reluată și îmbogățită în actul următor, în care Luca Arbore — victima uneltirilor lui Ștefăniță — va înfrunta, cu nobilă resemnare, dar și cu egal curaj, degradanta acuzație de trădare a țării, pe care i-o aduce ignobilul Domn. Duelul verbal Luca Arbore (Ciprian) — Ștefăniță (Al. Critico), deși lipsit de alte elemente concrete în afara celor auditive, este demonstrativ pentru dezvăluirea fizionomiei morale a personajelor în luptă. Pătrunzător și calm, întrevăzînd cu claritate sfîrșitu-i apropiat, Arbore își trăiește aci, gradînd cu un înalt sentiment al demnității personale, ultimele clipe de viață și libertate, evocînd rînd pe rînd : cinstea, iubirea, vitejia și suferința trecutului — „izvor de lacrimi" în prezent. O adevărată „poezie a suferinței", ridicată la un înalt nivel artistic, se desprinde din vorbele bătrînului sfetnic, adresate „Viforului care a cotropit Moldova", după cum spune Doamna Tana.

În opoziție cu calmul de înaltă esență morală al lui Luca Arbore, delirul grandorii lui Ștefăniță („Cronicari, scrieți faptele Domnului... Mai bun ca Alexandru, mai înțelept ca Mircea, mai viteaz ca Ștefan"), atinge momentul maxim atunci cînd acesta se adresează, de pe tron, chipului lui Ștefan cel Mare, cu ura neputincioasă și ambiția nefirească de a depăși gloria marelui voievod („Voi despărți chipul tău de scaunul acesta!").

Este de remarcat că regia artistică a realizat un moment de mare încordare dramatică în scena ultimei încleștări între boieri și Domn, care se încheie cu condamnarea celor ce căutau salvarea Moldovei de perspectivele aventurii, în care urmărea să o tîrască ambițiosul Ștefăniță, pentru a-și satisface propria-i vanitate. În această clipă de groază, rîsul aproape dement al lui Ștefăniță — expresie a euforiei lui criminale — completează atmosfera de straniu dramatism, ce caracterizează punctul culminant al conflictului piesei, după care încordarea dramatică scade pînă în clipa expiației finale.

În actul al III-lea — cel mai încărcat în episoade impresionante și mai plin de sens dramatic — se întîlnesc scene de o reală valoare artistică și profund umană, redate într-un limbaj de o rară virtuozitate, în care energia și sobrietatea alternează cu retorismul grandios și solemn al dialogului.

În ce măsură a reușit să concretizeze adaptarea radiofonică imaginea realității social-istorice și a momentului evocat de Delavrancea, rezultă în bună parte din observațiile anterioare. Conducerea artistică — ajutată de regia tehnică a emisiunii — a folosit cele mai variate elemente de exprimare sonoră, pentru a pune în valoare esența dramatismului piesei. În redarea straniei atmosfere, în care se desfășoară delirul Oanei — duios însoțit de tristețea vorbelor mîngîietoare ale Doamnei Tana — în răzvrătirea poporului împotriva bestialului Domn, dar mai ales în înfiorătorul moment al execuției boierilor, ea a valorificat din plin posibilitățile sugerării plastice a reprezentării scenice, prin intermediul mijloacelor sonore evocatoare. Dar trebuie să spunem că nu peste tot imaginea creată e de aceeași valoare. În scena încordării dintre Domn și boieri (actul III), conflictul se rezumă aproape la dialogul Arbore — Ștefăniță. Reacțiile individuale ale marilor sfetnici nu se desprind cu precizie. Deși grupul e omogen, aci, replicile fiecărui personaj au valoarea lor semnificativă, care întărește poziția unitară a întregului grup, ca un act de solidaritate conștientă împotriva politicii de aventură a Domnului. În acest sens, imaginea sonoră nu s-a închegat cu suficientă forță de convingere și claritate. Doar cîteva cuvinte, grele de adevăr și adîncă sinceritate (Trotușan : M. Gingulescu, Iremia : C. Ramadan), au sugerat coeziunea grupului și condamnarea morală a lui Ștefăniță. Pe alt plan, scena execuției boierilor — punctată de zgomotul căderii capetelor celor condamnați — a mers la efecte directe, depășind specificul imaginii artistice propriu-zise.

Mijloacele de sonorizare și îndeosebi muzica ce însoțește textul dramatic (compozitor : Paul Urmuzescu) au contribuit efectiv la crearea atmosferei piesei, pregătind uneori — cu accente grave și adînci — momentele de încordare ale principalelor episoade. Ele au îndeplinit astfel, în lipsa vastei palete a culorii și contururilor vizuale, rolul unui auxiliar prețios în completarea viziunii artistice a realității redate.

Mircea MANCAȘ

Centenarul unui autor dramatic și un teatru sărac în actori

Nu departe de gura minei în care muncitorii coboară zilnic pentru a scoate cărbunele negru, pîinea uzinelor, un grup de actori ai Teatrului din Reșița reprezentau o piesă inspirată din viața minerilor de acum 500 de ani... Este vorba de piesa *Judecata singeroasă (Minerii din Kutna-Hora)* de dramaturgul clasic ceh Joseph Kajetan Tyl, jucată la clubul muncitoresc din Anina...

În afara valorii dramaturgice, reprezentarea piesei lui Tyl la Teatrul din Reșița are și un caracter omagial — se împlinesc 100 de ani de la moartea scriitorului. În timpul reprezentației, ești înclinat de mai multe ori să deschizi programul, parcă pentru a te convinge mai bine de epoca în care a trăit autorul, într-atît de actual, de viu este mesajul dramatic al vizionarului revoluționar Tyl. Frămîntările eroilor își găsesc corespondențe contemporane și desigur că minerii din Anina și-au recunoscut propriile lor idealuri, propriile lor lupte și suferințe din anii exploatării capitaliste comune cu acelea ale minerilor cehi.

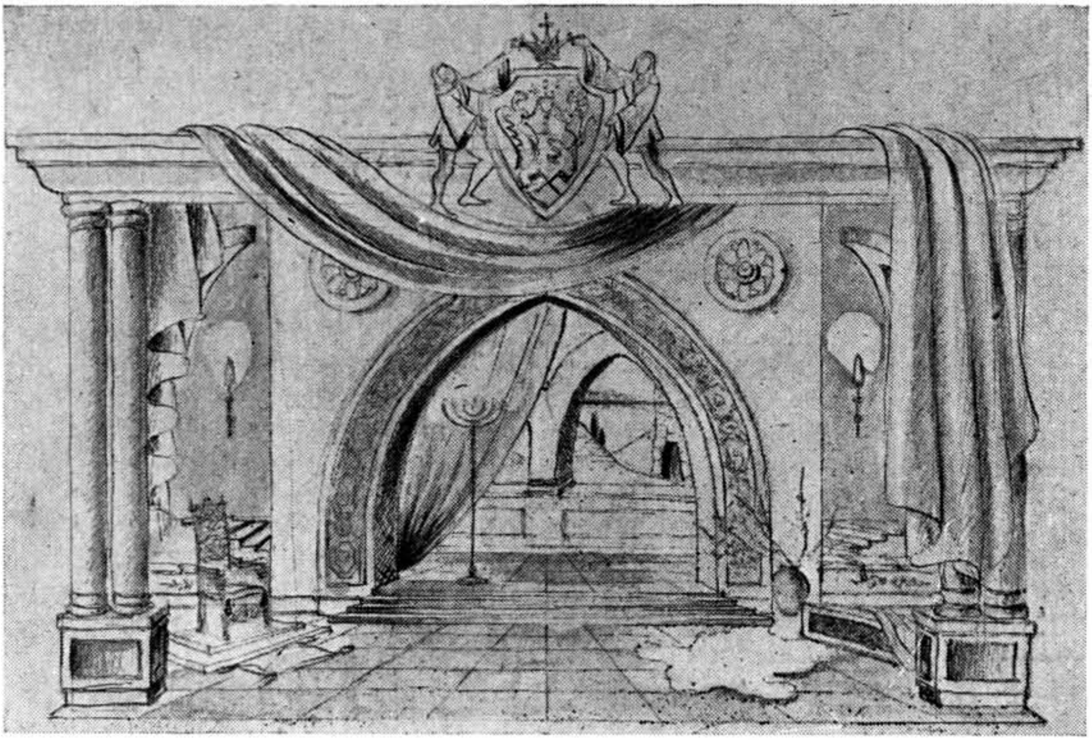
O epocă mai puțin cunoscută din istoria zbuciumată a republicii vecine ne este oglindită în piesă. Este epoca unor puternice conflicte între rege și feudali pe de o parte ; între nobili și masa poporului, din ce în ce mai asuprit pentru a putea fi satisfăcute pretențiile de lux ale prinților, pe de altă parte. Breasla celor care scormonesc măruntaiele pămîntului era oarecum organizată în această perioadă; se conducea după pravile și avea drepturi, cîștigate adeseori cu lupte. Originar din ținuturile Kutna-Horei, Tyl a închinat minerilor de la exploatările de argint din acest ținut drama *Judecata sîngeroasă*.

Marele dregător Vaitminar calcă în picioare vechile drepturi ale breslei, consfințite în urice sau păstrate oral; le micșorează simbriile, furîndu-le așadar munca și furîndu-l și pe rege, căruia îi trimite mai puțin din prada ce i se cuvine. Conflictul se desfășoară pe două planuri: pe de o parte, între marele dregător, care are alături forța armată, și masa minerilor crîncen exploatați; pe de altă parte, între dregătorul-tată și fiul său, care iubește o fată simplă din popor. În această atmosferă întunecată, oamenii caută răspunsuri la suferințele lor cumplite, oscilînd între supunerea față de autoritate și biserică și dorința de a-și recîștiga drepturile. Cel care dă glas suferinței minerilor, exprimînd deschis gînduri pe care ceilalți le ascund cu teamă, e tînărul Vit. Acestuia i se opune „maistorul" Opat, conducătorul breslei, care — conservator, supus autorității statale — încearcă să călăuzească oamenii pe drumul revendicărilor legale trimițînd solie la rege și întocmind jalbe. Cealaltă lume se ascunde în palatul marelui dregător, unde se întîlnesc ajutoarele sale, ispravnicii și hatmanii. Cu un penel puternic, acid, sînt zugrăviți călăii sîngeroși, setoși de argint și sînge, intriganți diabolici, politicieni perfizi.

Între aceste două forțe, ciocnirea este inevitabilă. Fiul marelui dregător — un adevărat tip de Renaștere, prin concepția sa îndrăzneață despre viață, prin lipsa de prejudecăți și mai ales prin fiorul răsunător al dragostei sale — iubește pe fiica maistorului, iar dragostea aceasta îl va ajuta să-l acuze chiar pe propriul său tată. Șovăiala, lipsa de arme, dar mai ales de unitate, slăbesc puterea mișcării, care, de altfel, avea un caracter mai mult pașnic. Capii acesteia, trădați, vor fi executați. Dar judecata sîngelui cere răzbunare; marele dregător va muri în chinuri, nu înainte ca — într-o stranie halucinație — propriile sale victime să-i fie judecători. Solia regelui face dreptate, restabilind vechile pravile.

Construcția piesei amintește mai mult un

Schiță de decor de Oscar Hüttner la „Judecata sîngeroasă"



poem, dramatic, răscolitor, scris parcă în cărbune negru pe cerul fumuriu al munților Kutna. Oamenii poartă ceva din semeția primară a naturii, din tăria cremenii în care sapă după vinele de argint. Cîteodată, mesajul revoluționar pare a depăși epoca. Fără îndoială, Tyl — participant la revoluția din 1848 — a pus adevăruri și gînduri contemporane în gura unor eroi din trecut, ca și Schiller, de pildă. Sînt uimitoare conștiința de clasă, solidaritatea de breaslă și înțelegerea necesității unei lupte necurmate împotriva stăpînilor exploatatori, pe care o au mineri ca Vit sau Simon, spre deosebire de maistorul Opat, care plătește cu viața ezitările, cuminţenia, conformismul său.

Piesa este construită de un adevărat maestru al tehnicii dramatice : tablourile cresc, înlănțuite într-o succesiune rapidă a acțiunii ; personajele se dezvăluie în ciocniri dramatice, au contururi omenești, personalitate. În mulțimea celor revoltați, distingi cu ușurință eroii individualizați prin pasiuni și caractere.

Realist viguros, operînd cu imagini vii, Tyl aduce în această piesă ceva din suflul generos, din luminile și umbrele Renașterii. Felul în care eroii își rezolvă dramele, creșterea conflictului, contrastele dintre caractere împrumută tonurile acelei mari epoci de strălucire umanistă. Am fi înclinați să apropiem piesa lui Tyl de dramaturgia prodigiosului spaniol Lope de Vega și, îndeosebi, de *Fîntina turmelor* (însuși finalul sugerează această apropiere). Ca și lui Vega, epoca în care a trăit și gîndit i-a impus lui Tyl rezolvarea oarecum artificioasă a conflictului, un final luminos proslăvind clemența regală. Dar, dincolo de aceste limite, dincolo de stîngăciile și prețiozitățile stilistice, proprii momentului în care a scris, Tyl aduce în fața spectatorului eroii specifici ai poporului său. În afara emoției artistice, *Judecata sîngeroasă* oferă astfel și prilejul unei mai profunde cunoașteri a psihologiei, a vieții poporului ceh.

*

Fără îndoială, vom recunoaște meritul colectivului Teatrului de Stat din Reșița care a ținut să-și exprime omagiul său față de clasicul dramaturg ceh. Nu vom fi severi cu spectacolul, obligat să se desfășoare pe o scenă mică, improprie, lipsită de aportul mijloacelor tehnice. Regia a mișcat cu timiditate masa minerilor care și-au găsit mai greu locul în scena mică din Anina. Cu tot spațiul scenic ingrat, am putut aprecia însă intențiile bune, decorurile gîndite cu gust artistic ale lui Oscar Hüttner, rezolvate în simple colonade, siluete și fundaluri care subliniau atmosfera de sumbră apăsare.

Spectacolul oferit de colectivul din Reșița ne-a pus însă o problemă mult mai serioasă : aceea a lipsei acute de valori actoricești, lipsă pe care o resimte ca o suferință teatrul reșițean. Cele mai multe personaje au fost înfățișate cu mijloace exterioare, rutiniere, prin grimase sau gesturi retorice, grandilocvente, care aminteau penibil pe alocuri măștile irozilor populari. În consecință, textul dramatic a fost deservit. Numai ochiul și urechea unui cunoscător al textului ar fi putut dezghioca valoarea piesei lui Tyl dintr-un asemenea vestmînt. S-au invocat scuzele unei precipitate montări (spectacolul a fost realizat într-o lună), scuze care însă nu servesc la nimic, pentru că spectatorii nu țin seamă de ele și judecă spectacolul ca atare.

Cu toate acestea, s-ar putea, e drept, vorbi despre vibrația artistică a tînărului actor Gheorghe Jurca (Vit), un remarcabil temperament scenic, monoton, însă agresiv, care devine la un moment dat obositor ; de asemenea, despre prestanța scenică a lui Victor Fuiorea (fiul marelui dregător), dar care nu a valorificat scenele lirice ; în sfîrșit, despre apariția demnă și impunătoare a Elenei Almăjan. Numai că doar citeva prezențe nu pot face un spectacol. Teatrul din Reșița, teatrul unuia dintre cele mai importante centre muncitorești, are nevoie de actori, de actori valoroși, care să dea greutate și putere emoțională spectacolelor. Cei 24 de membri ai colectivului artistic fac eforturi laborioase, vrednice de laudă. Dar ei cer să fie ajutați cu prezența și tovărășia unor actori cu experiență, talentați. Altminteri, textele dramatice prezentate de Teatrul din Reșița, oricit de prețioase, vor rămîne neslujite.

Ar fi indicat ca cei autorizați să-și îndrepte mai hotărît privirile către acest teatru, contribuind la îmbunătățirea colectivului său. În felul acesta, cronicarul nu se va mai vedea nevoit să discute în cronică asemenea chestiuni organizatorice, ci — așa cum îi șade bine — problemele specific artistice ale spectacolului...

Al. POPOVICI

clar...

TEXTUL ÎN SPECTACOL — Să începem cu textul. Majoritatea părţilor azi greu de înţeles o constituie scenele în care apar personajele adiacente Peregrino şi Sir Politick, precum şi unele intervenţii ale bufonilor. Fragmentele respective (din : actul I,1 ; II,1 ; IV şi V, 2,5) au fost omise de regizor, fără să păcătuiască prea tare. De asemenea multitudinea tablourilor — tipic elizabethiană — a fost atenuată prin situarea scenelor exterioare într-un singur loc, în „piazza". Ideea e fericită, pentru sublinierea elementului popular şi prilejuieşte un reuşit moment coregrafic şi de pantomimă. În legătură cu textul, eu aş fi opinat însă pentru păstrarea cîntecului lui Nano, din actul III, şi, în întregime, a scenei 3 din actul V, care marchează schimbarea la faţă a lui Mosca, deci „începutul sfîrşitului".

(Mihnea Gheorghiu, în cronica la Volpone, *Teatrul Muncitoresc C.F.R. „Informaţia Bucureştiului", nr. 891)*

PORTRET DE ACTOR — Dacă în Zabelin sau în Alionîi actorul s-a interiorizat, şi-a construit edificiul interpretării sale în adîncime, în Nozdrev din *Suflete moarte...* a mers pe o linie opusă. Aici a fost zgomotos, cu o gesticulaţie abundentă, s-a impus, aşa cum îi cerea rolul, prin ridicolul cras al dezinvolturii exterioare... Drama cît şi comicul personajului, admirabil redate de actor, provin tocmai de aici : un imens potenţial uman cheltuindu-se în cele mai rizibile îndeletniciri.

(M. Radnev, în Arta unui mare actor *(B. N. Livanov). „Contemporanul", nr. 509)*

...obscur

LIPIE CU TĂCIUNE ! — Şi în *Mult zgomot pentru nimic...* Shakespeare oglindeşte... dezvăluind pe de altă parte, *frumuseţea morală şi fondul cinstit, plin de omenesc al tipurilor reprezentînd poporul. Oare ce altceva decît dorinţa de dreptate, dragostea de viaţă şi năzuinţa de a face bine* se desprinde din acţiunea mai puţin curajoasă şi mai mult comică, *a celor doi paznici Lipie şi Tăciune...*

(Ion Mărgineanu, în cronica la Mult zgomot pentru nimic *de Shakespeare, Teatrul Tineretului. „Steagul roşu", nr. 703)*

SOARTA VIEŢII, MAMA ŞI BUNICUL — E problema, care a frămîntat secole la rînd o lume întreagă : problema generaţiilor, a graniţelor ce le desparte, a elementelor ce le apropie şi le sudează într-un tot unitar, indestructibil : problema tineretului ; *mai precis, a tînărului vitregit de soarta vieţii, îndepărtat de mamă şi, iniţial respins de bunic.*

(Ion Chereji în cronica la Maşenca *de Afinoghenov, producţia absolvenţilor Institutului de Teatru din Tg. Mureş. „Steaua roşie" Regiunea Autonomă Maghiară, nr. 403)*

MARIETA STRĂBATE MARIETA... OSTENTATIV — Dacă spectatorul învaţă ceva din orgoliul orbitor al lui Dinu, care-l împinge la o serie de greşeli destul de mari, dureroase, nu în aceeaşi măsură se poate spune că a învăţat spectatorul din concepţia *eroului pozitiv Marieta. Replicile ei nu străbat* ca un fir roşu *gîndirea limpede şi cinstită a Marietei.* De multe ori *ea acţionează ostentativ.*

(I. Jugănaru, în cronica la O piesă cu dragoste *de M. Ştefănescu, Teatrul de Stat Ploeşti. „Secera şi ciocanul", Piteşti, nr. 668)*

PRESTIDIGITAŢIE REGIZORALĂ (ŞI SCENOGRAFICĂ) — Regizorul M. Paxino, asistat de Jean Voinescu, a ştiut să folosească cu pricepere situaţiile comice din piesă, *transformînd rîsul spectatorilor într-un bici care să lovească fără cruţare lumea perindată pe scenă. La aceasta, în mare măsură au contribuit şi decorurile realizate* (schiţa Adalbert Wilke).

(N. Irimescu, în cronica la Omul care a văzut moartea *de V. Eftimiu, Teatrul de Stat Valea Jiului. „Steagul roşu", Petroşani, nr. 2090)*

DESCOPERIRE ! — Ceilalţi patru pretendenţi... realizează pe deplin intenţiile autorului. *Deşi ei generalizează trăsăturile morale ale aristocraţiei ţariste din secolul trecut şi ale negustorimii, luaţi în parte, fiecare este un tip cu trăsăturile lui specifice, cu personalitatea lui.*

(G. Lăzăroiu, în cronica la Căsătoria *de Gogol, Teatrul de Stat Sibiu. „Flacăra Sibiului", nr. 2622)*

însemnări

Ceva despre histrioni, actori și un doge

Așa cum unora din generația noastră, cu glasul tremurat de emoție, cîte un bunic din cale afară de bătrîn ne mai povestea — pentru a cîta oară ? — o neuitată întîlnire cu Vodă Cuza, tot așa și noi, cei cîțiva cîți am avut norocul să stăm față acolo, avem, cîtă vreme pieptul va mai putea da glas nevrednic minunatului chip veșnicit în minte, să povestim neuitata întîlnire cu maestrul Arghezi la Congresul scriitorilor. Rămasă ultima, ca zahărul de pe fundul paharului, ea a venit parcă anume să dezvăluie o semnificație mai adîncă a întrunirii măiestrului conclav : osmoza nu numai dintre generații, dar și dintre diversele genuri literare, dintre creatorii și consumatorii lor. Iar cele două apariții ale unor figuri atît de iubite ca cele ale artiștilor poporului Lucia Sturdza-Bulandra si George Vraca, aducînd salutul breslei lor, au completat tabloul acestei unități, pe care nici atît de însuflețita batracomiomachie, dezlănțuită de unii uneori prea vajnici apărători ai prozei, poeziei și criticii, n-a izbutit, deși a făcut — trebuie să recunoaștem — tot ce i-a stat în putință să o zăticnească pe deplin.

„Știți voi, cei care din toate depărtările țării, surîzători și voioși, v-ați dat întîlnire, unii cu alții și cu năzuințele voastre, într-o adunare de scriitori — știți voi că acum 60 de ani, nu mai mult, a fi fost scriitor de meserie era o rușine ? În provinciile și satele voastre, tatăl era silit să roșească pînă în albul ochilor, că fătul lui pribeag începea, la București, să scrie versuri, în loc să fie șef de cabinet, trimes cu buchetele de trandafiri și bilete, la ibovnicele profesionale ale domnului ministru. Stiți voi, cei îndestulați în traiul și căsnicia voastră, că înaintașii voștri, jefuiți de editori, suspectați și bănuiți la stăpînire, de abia izbuteau să nu moară cu copiii lor de foame ?...“

Ați recunoscut, desigur, înșirate pe albul hîrtiei, nestematele argheziene. Pildele pentru temeiul lor de adevăr sînt pe cît de numeroase, pe atît de cutremurătoare.

Și parcă totuși, ziaristul, scriitorul, ajuns la o oarecare faimă, a cărei măsură era îndeosebi chimirul, mai mult sau mai puțin doldora de pe urma atît de afurisitei sale îndeletniciri, înceta oarecum să mai fie „rușinea familiei“. Cel care se spăla și mai anevoie de această tară era actorul. Înghesuit între extrema indigență materială și supremul dispreț social, ființa lui de om, rămasă în fiecare seară după lepădarea brocartelor aurite și a coturnilor factici, dezbrăcată și desculță — și adesea, vai, nu numai la figurat — se făcea mereu mai firavă, mai imaterială, pînă ce pierea cu totul în acea lume a umbrelor pentru a căror închipuire își închinase strădania. „Acela care acum pășește cu atîta semeție pe scenă, acela care atît de mîndru declamă — îi scria cu amărăciune Seneca amicului său Lucilius — este rob, și lumea îl mîluiește cu cîte cinci modii și cinci denari... El se împărtășește dintr-un tain de rob și noaptea doarme pe o cergă de cal...“

Lung, poate și mai lung decît al scriitorului, a fost drumul emancipării politice și economice a actorului. Acolo unde au creat Homer, Sofocle și Aristofan, chiar acolo, același Platon, care scrisese „mult mint poeții“ și îi izgonise din cetatea lui ideală, vitupera împotriva unei trupe de tragedieni, care ar cere intrare între zidurile ei : „Să nu gîndiți cumva că o să răbdăm să vă închipuiți o scenă în agora noastră, să nu gîndiți cumva că o să vă răbdăm ca, de acolo, să ne muștruluiți copiii, femeile și norodul !“

Cuvintele atît de calde ale Luciei Sturdza-Bulandra despre gingășiile dragostei filiale, despre oglindirea în dramaturgie a sentimentelor majore : recunoștința, ura, răzbunarea sau iertarea ; afirmarea categorică a prezenței actorului la frămîntările veacului său de către „slujitorii teatrelor din întregul cuprins al țării", prin gura lui George Vraca, ne mînă gîndul cu puțini ani în urmă — „acum 60 de ani, nu mai mult" — la vremea cînd mai marii cetăților, dacă nu se încumetau să-i izgonească cu adevărat pe actori din cuprinsurile lor — poate și pentru că personal nu le displăcea de fel nici slujba, nici, mai ales, slujitoarele Thaliei — își desfășurau magnanimitatea într-o totală și binevoitoare indiferență.

De altfel, încă din „secolul de aur" al latinității, legea matrimonială instituită în vremea împărăției lui Octavian August interzicea nepoatelor și chiar strănepoatelor de senatori din ramura bărbătească să se mărite cu un fecior de actor sau actriță, după cum un fecior sau o fată de senator erau opriți să se căsătorească cu un nepot sau strănepot de actor. Numai că oprelіștea legală — ca adesea — nu era volnică să opereze și asupra resorturilor tainice ale sufletului omenesc, iar celebrul comedian Stephanion se văzu și el izgonit din Italia de același August pentru pricina că o preacinstită soție de patrician, îndrăgostindu-se de el, își tunsese părul și se luase după trupă, travestită în băiețel de serviciu...

Și de bună seamă că, în ciuda disprețului și indiferenței oficiale, adevărații interpreți ai celei mai populare arte s-au bucurat în toate timpurile de dragostea numeroșilor lor spectatori. Nu întîmplător, chiar în Roma huliților histrioni, virulentul satiric Martial își închină una din puținele epigrame în care veninul critic cedează locul celui mai tandru lirism, tocmai amintirii unuia din solii acelui meșteșug care, ca nici unul se pricepe să zguduie inima, făcînd ca, în colțul ochiului, să răsară de la sine lacrima :

„O, trecătorule care călătorești pe via Flaminia, nu păși nepăsător pe dinaintea acestei nobile alcătuiri de marmură ! Desfătările Romei, spiritul Alexandriei, arta și grația, zburdălnicia și veselia, podoaba și durerea teatrului roman, toate zeițele și zeii amorului zac îngropate în ăst mormînt, împreună cu Paris !"

Toate acestea sînt bune și frumoase. E adevărat, ca totdeauna, aruncătura de ochi asupra trecutului uimește și înduioșează. E adevărat, astăzi, prin reprezentanții lor cei mai de frunte, actorii, breaslă stimată și iubită, și-au adus Congresului scriitorilor mesajul. Autorii dramatici, cei pe care îi fascinează problemele acestui gen, într-un cuvînt Congresul, au profitat de pe urma împărtășirii gîndurilor și sentimentelor lor. Dar ei ce-au aflat de acolo ? Legăturile actorului cu dramaturgul, problemele specifice ale măiestriei dramatice, cum se răsfring ele asupra muncii autorului ? Dar în general, toate aceste probleme, față de înșiși creatorii de literatură dramatică ? Cam despre așa ceva ne-am fi așteptat să auzim și să citim.

Nedumerirea ta, iubite cititorule, este legitimă și am să încerc să ți-o risipesc. În marea sală a Palatului Dogilor din Veneția stau, înșirate pe pereți, portretele numeroșilor suverani ai cîndva atît de mîndrei republici. Unul singur lipsește : este cel al lui Marino Faliero, decăpățînat în anul de grație 1355. O pînză neagră se întinde, pustie, între cele patru laturi ale privazului care trebuia să cuprindă chipul nefericitului doge. În mijloc, două rînduri lapidare înștiințează : „Hic locus Marini Falieri decapitati".

„Aici este locul discuțiilor la raportul asupra dramaturgiei de la cel dintîi Congres al scriitorilor din R.P.R.", aș fi putut scrie și eu, deasupra unei cadre goale, în care, în locul negrei pînze venețiene, să se desfășoare cîteva — poate chiar foarte numeroase ! — pagini de albă hîrtie.

Cum însă, totuși, toate aceste gînduri mi-au fost sugerate tocmai de cele șase zile ale Congresului, nu m-am îndurat să îngrop talantul și cum tot eram cu condeiul în mînă, le-am așternut pe hîrtie. Fie ca, dacă n-au izbutit decît cu nevrednicie să împlinească locul gol al unui chip pe care l-am fi dorit viguros, clar, amănunțit și frumos pentru că real, ele să aducă măcar un cît de neînsemnat imbold pentru cît mai grabnica dezlegare a atîtor și atît de însemnate probleme !

Radu ALBALA

Momente coregrafice în teatru

Artele nu sînt separate prin granițe de netrecut, căci cele nouă muze sînt surori. Dacă tînguirea Melpomenei alternează cu zîmbetul Thaliei, de ce n-ar apărea alături de ele, pe aceeași scenă, pașii ritmați ai Terpsichorei ? Să nu uităm că mimul, strămoșul actorului modern, se exprima prin mișcare, nu prin cuvînt.

Există nu numai o justificare istorică, ci și una teoretică, a prezenței coregrafice în drama reprezentată. Sublinierea imaginii artistice specifice cu ajutorul unei valori nespecifice, accesorii, este una din cele mai frecvente realități estetice. Asemenea artelor plastice, muzica sau dansul pot deține un rol important în complexul artistic al unui spectacol de teatru.

Condiția primă este aceea ca dansul să pornească de la spiritul operei dramatice, să sublinieze ideea de bază a textului. Regia artistică a spectacolului *Fîntîna Blandu-*

ziei (Teatrul Armatei) are meritul de a fi găsit în balerinul Stere Popescu un artist capabil să exprime în dans semnificațiile dramei lui Alecsandri. În preludiul la actul I, faunul (Amato Checiulescu) și nimfa (Alexa Dumitrașcu), care pornesc o hîrjoană amoroasă în jurul fîntînii, sugerează, prin desprinderea lor din peisaj, universul însuflețit, foind de zeități subdivine, al omului din antichitate, constituind astfel o învăluitoare introducere artistică în atmosfera timpului.

Momentele coregrafice cele mai realizate, atît ca concepție cît și ca execuție, sînt cele din actul II. În dansul cu masca lui Scaur, Stere Popescu a surprins nu numai datele sufletești ale eroilor (credința sclavilor că acțiunea asupra imaginii umane are o eficiență magică, ura neputincioasă a stăpînului, patosul eliberării din sclavie), ci și intenția satirică a piesei. Cît de armonios contribuie, apoi, la clarificarea prin mișcare a liniei clasice a spectacolului aducerea bucatelor la festin, care — simplă enumerare în text — a devenit pe scenă o imagine concretă a revărsării cornului abundenței!

Mai puțin inspirată ni s-a părut baccanala din actul III (coregrafia: Petre Bodeuț; faunul: N. Bazaca) al cărei exces dionisiac nu se integra locuinței lui Horațiu, apollinic prin excelență.

Aceeași regie și coregrafie (Ion Șahighian, Stere Popescu) merită laude pentru intermezzo-ul dansant din *Volpone* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.). De data aceasta, atmosfera epocii a fost realizată aducîndu-se pe scenă tipurile reprezentative ale commediei dell'arte, menite a sublinia, prin jocul măștilor lor, jocul moral al marelui șarlatan Volpone. Cuprinzînd într-o singură imagine fizionomia epocii și a eroului, dansul a fost, aici, instrumentul cel mai eficace al satirei jonsoniene.

Atunci cînd rămîne la datele anecdoticii, reluîndu-le fără a le adînci, ca în *Mult zgomot pentru nimic* (Teatrul Tineretului), dansul și pantomima se constituie — oricît ar părea de ciudat — ca elemente aparte, rupînd chiar firul acțiunii. Faptele sînt elocvente în ele însele; comentariul coregrafic nu trebuie să le repete, ci să le reliefeze semnificația. Merituoasă pentru un actor de teatru, evoluția pantomimică a lui Felix Caroly, repovestind istoria amoroasă a lui Claudio și, apoi, a lui Benedict, nu constituie un moment artistic, după cum aranjamentele coregrafice ale lui N. Bazaca nu sînt decît modalități ingenioase de a servi debitarea rolurilor, în mișcare ritmică.

Nu trebuie uitat că orice comentariu coregrafic e dator să se apropie, dacă nu să egaleze, valoarea artistică a piesei. Tablourile finale la *Căsătoria silită* și *Doctor fără voie* (Teatrul Național) care — concepute de Stere Popescu — propuneau o perspectivă deschisă pentru soarta viitoare a personajelor, cu mijloace tipice pentru influența italiană asupra lui Molière — au fost insuficient realizate de către protagoniști.

Cîtă vreme actorii scenelor noastre nu au o pregătire artistică multilaterală (ne gîndim la bazele mișcării scenice), asemenea încercări nu pot fi făcute decît prin contribuția ansamblului de balet. Pretinzînd artiștilor coregrafi să intuiască semnificațiile adînci ale operelor dramatice, să le sublinieze printr-o realizare care — conștientă și mulțumită de rolul său accesoriu — să exprime ideea de bază la nivelul factorilor specifici artei teatrale, regizorii noștri nu greșesc: valoarea spectacolului crește.

Șt. Aug. D.

Scrisoarea unui copil

Nene directore,

Te rog să mă ierți dacă scrisoarea mea nu o să fie scrisă cu niște cuvinte atît de alese cum știu să le găsească cei care scriu la revistă. Eu am trecut de abia in clasa a IV-a și în revista „Teatrul" nu mă uit decît la poze. Am văzut însă acolo o dată scris ceva și despre teatrul de copii și am prins curaj.

Eu, nene director, iubesc foarte mult teatrul, dar, cum sînt mic, mama și tata nu mă iau cu ei seara la spectacole. Spun că trebuie să dorm ca să cresc, deși eu am auzit o dată că un vecin de-al nostru îi spunea tatei că l-a dat la gazeta de perete că doarme la ședință și de aia nu „crește"... Așa că eu nu știu cum e mai bine... Dar, să vezi, eu aștept cu mare bucurie piesele pentru copii. Am văzut însă că nici nenea Davidoglu, nici nenea Baranga, nici alții nu scriu pentru noi. M-am bucurat mult cînd am auzit de piesa *Atențiune, copii!*, dar bucuria nu mi-a fost lungă, căci nu era pentru noi. Dar despre alta voiam să vă scriu pe foaia mea de caiet... Eu am mai vorbit și cu alți copii, din alte orașe ale țării, și iaca ce-am aflat: se mai joacă pe ici-pe colo piese pentru copii, dar cum? La Iași, s-a jucat multă vreme piesa *Harap Alb*. E o poveste strașnică pentru noi... Am citit-o în carte. Dar la teatru, mi-a povestit tata că începe la 7 și se termină după 12... Așa că în loc să-mi spuie: „Vezi, dacă ești obraznic, nu te duc la teatru la *Harap Alb*", îmi spunea: „Dacă ești obraznic, te duc la teatru, ca să stai pînă la 1 și să mori de somn..."

Am mai auzit de ceva asemănător la

Cluj, cu piesa *Floricica purpurie,* care se juca mai mult noaptea, la ore cînd copiii trebuie să doarmă, la fel cu *Harap Alb* la Sibiu, cu *Sînziana și Pepelea* la Bacău... Ce să facem ? Nouă ne povestește mama și tata ce frumos a fost, ce multe și bogate decoruri au văzut, ce barbă mare avea Verde-Împărat și ce muzică de operetă și cîteodată ca la Radiomagazin era...

Nouă ne place foarte mult la teatru, numai că noaptea ni-i somn. Am mai văzut eu o dată o istorie de asta la Roman. Pe un afiș scria : „Duminică *dimineața — serată* literară".

Așa nu vrem nici noi matinee pentru copii de la ora 8 seara în sus... Eu știu, nene directore, că la piese de astea pentru noi, vin foarte mulți tați și mame, unchi și bunici, că le place foarte mult, că aceia care se cheamă regizori spun : „Ce știe copilul ? Piesa trebuie să placă la cei mari"... Aș vrea să văd și eu dacă v-ar conveni să umplem noi sălile la *Don Carlos* și *Hoții*, la *Citadela sfărîmată* și *Volpone* sau *David Copperfield* (am auzit că și ăsta e pentru copii).

Nu, noi vrem spectacole la ore potrivite și mai vrem, dacă se poate, un teatru al nostru, al copiilor. Pentru că :

Astea nu-s copilării,
Vă rugăm doar atîtica :
Ca o piesă de copii
Să n-o vadă doar bunica.

Astea nu-s copilării
Și vă spunem iar în șoapte,
Matineul de copii
Nu-l sfîrșiți la miez de noapte !

Sandu, pionier
Pt. conf. AL. P.

„Grandoarea" și „servitutea" cronicarului

Dintre toți aceia care își întrebuințează condeiul, consemnînd zi de zi, lună de lună, fenomenele vieții noastre culturale, puțini par să aibă o misiune atît de grea, atît de gingașă ca aceea a cronicarului dramatic. Și nu fiindcă însuși travaliul său ar cere eforturi suplimentare de observație și analiză. Ci pentru simplul motiv că el își aprinde, cum se spune, cele mai multe paie în cap.

Privirea cronicarului îmbrățișează — așa e jocul — perimetrul unei activități foarte complicate, care își are punctul de plecare în regie și în actor și ajunge pînă la electricianul-șef sau recuziter. Un cuvînt al cronicarului dramatic — după cum e dulce, amar sau numai ușor acidulat — face să exulte sau să țipe o întreagă trupă de teatru. Dacă, de multe ori, oamenii lăudați (pe bună dreptate lăudați) sorb coloanele revistei sau ale ziarului ca pe un tonic, unii dintre cei încrestați cu negru (pe bună dreptate încrestați) se angajează într-o polemică îndîrjită — personală —, din care arta și obiectivele ei sînt alungate departe, pentru a face loc calomniilor și purtării de pică. (Și, parcă-i un făcut, aceștia din urmă sînt, de multe ori, mai numeroși.)

E impresionant efectul redutabil al literei tipărite. Pentru cei care o scriu e de-a dreptul mișcător, e „grandoarea" lor. Cu toate acestea, nu asemenea manifestări excesive trebuie să formeze reacția oamenilor de teatru. Întîi, pentru că nici o cronică nu e expresia unei justeți absolute, cuvîntul nici unui cronicar nu e definitiv sau infailibil. Scriitorul de cronici asistă la un spectacol (cel mult două-trei) cu aceeași piesă și își consemnează impresiile, emoțiile, adeziunea sau dezacordul. Într-aceasta, cronicarul e subiectiv, adică își filtrează senzațiile prin propria sensibilitate și rațiune. Iar atunci cînd scrie, el își organizează rezultatele acestei filtrări pe baza unor metode și a unor criterii, de data aceasta, *obiective*. Măsura în care judecata sa de valoare se apropie cît mai mult de realitatea obiectivă a spectacolului analizat atîrnă, în ultimă instanță, de formația ideologică și culturală, de gradul sensibilității și al inteligenței sale.

Adeseori, mulți din categoria celor slabi încearcă să-și arunce firul de nisip pe țărmul judecăţii cronicărești. Te duci la o premieră sau la un spectacol oarecare, cu intenția sau cu sarcina de a-i face cronica : încă de la intrare, te flanchează ori directorul teatrului, ori secretarul literar, mai des regizorul. Dacă nu se așază alături, în orice caz în pauză nu se mișcă de lîngă tine ; te întreabă, se scuză, se laudă, cu un cuvînt te supune unei „servituți" sîcîitoare. Pentru a-ți obține părerea, sau pentru a ți-o influența. Reguli elementare de politețe (oh, politețea !) te obligă să fii cel puțin deferent. Parcă te-ai găsi în casa unei gospodine mintoase, care te silește să-i îngurgitezi și să-i lauzi, vrei-nu vrei, bucatele.

La ce bun acest zel de gospodină vanitoasă ? Lăsați cronicarul să-și vadă liniștit de treabă. Adică, asigurați-i — și lui — „condiții optime de muncă". Sau, dacă vreți neapărat să-i țineți companie, discutați despre timp, despre modă sau despre... alte spectacole...

Fl. P.

„Vinul" și „piesa populară"

După cinci luni de la premieră, spectacolele organizate în mediul rural de Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe cu „piesa populară" *Vinul* de G. Gárdonyi nu și-au pierdut prospețimea și popularitatea, interesul manifestat din partea publicului sătesc fiind încă departe de epuizare. Numărul spectacolelor a întrecut de cinci ori pe cel maxim, obținut de celelalte piese din repertoriul prezentat în oraș.

Punerea în scenă a piesei *Vinul* a fost precedată de o lungă polemică, desfășurată mai întîi în consiliul artistic al teatrului, continuată mai tîrziu la secția culturală a sfatului regional, pînă cînd problema a fost rezolvată prin intervenția Ministerului Culturii. Cele 75 de spectacole realizate pînă acum, interesul mereu viu manifestat de publicul satelor și comunelor din Regiunea Autonomă Maghiară confirmă atitudinea justă și sănătoasă a acelora care au pledat pentru montarea acestei piese.

Dar ce este „piesa populară" ?

Puțini dintre cititorii noștri cunosc istoria și problemele dramaturgiei maghiare. Iată, în cîteva rînduri, „biografia" acestui gen specific și, cîndva, foarte înfloritor în literatura dramatică maghiară.

„Piesa populară" este o specie dramatică cu totul aparte, constînd din îmbinarea elementelor comice și tragice, în care intră și elemente de burlesc și de operetă (cîntec și dans). Dar caracteristica ei de bază rezidă în tematică. Subiectul este extras din viața țăranilor, eroii principali sînt *țărani*, locul acțiunii este *satul* maghiar. În afară de țărani, ca figuri secundare, apar : *notarul* și *secretarul* comunei, ca reprezentanți ai intelectualității, *primarul*, exponent al țăranilor înstăriți și al administrației de stat, *țiganul*, care nu respectă proprietatea privată, nici munca organizată, un personaj simpatic tocmai pentru că e disprețuit de toată lumea, pentru că e muzicant, maestrul viorii tradiționale și vrăjitorul melodiilor duioase, *cîrciumarul evreu*, care vorbește stricat ungurește, dar ține cu țăranii și cu haiducii, dîndu-le să bea pe datorie, *proprietarul latifundiar magnat*, care încearcă să seducă pe țăranca frumoasă și castă și, în sfîrșit, *jandarmul*. Cîntecele fie originale, fie compuse de muzicanți cunoscuți, în stilul cîntecelor populare și pe teme populare, nu pot lipsi. Așa cum nu lipsesc nici scenele de nuntă cu ceardașuri vioaie.

„Piesa populară" s-a născut în jurul anului 1840, dintr-o necesitate politică. Anii premergători revoluției din 1848 sînt anii reformismului burghez, puternic manifestat în literatura maghiară, care pînă la această dată, cu rare excepții, a fost aristocratică. Petőfi introduce în poezia lirică figura țăranului.

După el, Arany îi face loc în poezia epică, Eötvös și Jokai în roman, iar Szigligeti în dramă. Promotorul „piesei populare" este tocmai *Szigligeti Ede* (1814—1878), actor, secretar, dramaturg și, în sfîrșit, director al Teatrului Național din Pesta, societar al acestui teatru din ziua întemeierii (1837). Pînă la Szigligeti, țăranul apăruse pe scenă exclusiv ca figură caraghioasă, ridiculă. Szigligeti, influențat de mișcarea lui Petőfi, îi dă rolul principal, demonstrînd că țăranul poate constitui tema unei creații literare de înaltă ținută, că țăranul are cel puțin aceleași pasiuni și sentimente ca orice aristocrat. Dar nu s-a mulțumit cu atîta : el s-a străduit să reliefeze țăranul, să atragă atenția intelectualilor progresiști și a burghezilor reformiști asupra acestei lumi desconsiderate, disprețuite. Țăranii lui Szigligeti sînt asupriți de regimul moșieresc, dar ei sînt conștienți, cinstiți, corecți, curați moralicește, cu sufletul limpede și ales, ei sînt — din punct de vedere etic și social — mult superiori clasei dominante. Această concepție democratică, deși romantică și ca atare uneori exagerată și naivă, s-a dezvoltat — în jurul anilor 1840 — într-o atitudine concretă, revoluționară. Se presupune că Szigligeti a cunoscut ideile lui Herder, precum și încercările dramatice ale vienezului Arzengruber. Poate că a împrumutat curaj din exemplul lor, dar conținutul turnat de el într-o formă mai mult sau mai puțin originală s-a născut, fără îndoială, din spiritul național. În vasta operă dramatică a lui Szigligeti (aproximativ 100 de lucrări), „piesele populare" constituie o treime, dintre care s-au păstrat în repertoriu următoarele : *Dezertorul* (1843), *Două pistoale* (1844), *Grăjdarul* (1847), *Țiganul* (1853), *Greva* (1872). Popularitatea acestui gen a fost atît de mare, încît în anul 1875 a fost inaugurat la Pesta un teatru special pentru „piesele populare" (Népszinház), în clădirea căruia ființează astăzi Teatrul Național din capitala maghiară, iar piața în care se află clădirea poartă numele celei mai mari actrițe a genului, neuitata Luiza Blaha.

După revoluția din 1848—1849, dar mai cu seamă după moartea lui Szigligeti, „piesa populară" a trecut printr-o schimbare fundamentală, pierzîndu-și trăsăturile progresiste și tendințele sociale. Ea s-a degradat într-un fel de operetă pe teme populare. Urmașii lui Szigligeti, printre care găsim cîțiva autori de talent, ca E.

Toth, Fr. Csepreghy, L. Abonyi, Şt. Geczy, au renunţat la oglindirea antagonismului social, la reprezentarea luptei ţărănimii împotriva moşierilor.

În „piesele populare" scrise pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea, problema centrală a ţăranilor devine joc sterp al sentimentalismului. Aceşti ţărani „moderni" nu mai sînt oglindiţi în munca lor de fiecare zi, ci numai la odihnă, mai cu seamă duminica. Ei nu poartă niciodată haine uzate sau zdrenţe, ci defilează în costume naţionale împodobite cu panglici şi buchete de flori. Singurul conflict rezidă în răspunsurile date întrebării „de ce oare nu-l iubeşte Iulişca pe Pişta ?" Absenţă totală a problemelor sociale, sentimentalism, precădere acordată cîntecelor şi dansurilor, costume stilizate şi spectaculoase, falsificarea mai mult sau mai puţin conştientă a realităţii, deturnarea atenţiei publicului de la problemele sociale, idealizarea realităţii, iată caracteristicile „piesei populare" de după Szigligeti.

Astfel, acest gen tînăr şi popular a ajuns în faza lui de decadenţă, iar unii critici i-au şi tras clopotele de înmormîntare, cînd a apărut pe scenă *Vinul* lui Geza Gárdonyi, la 29 martie 1901.

Gárdonyi (1863—1922), cunoscut dinainte ca romancier, a încercat să reînvie „piesa populară" în stilul lui Szigligeti. El a diminuat importanţa cîntecelor, în schimb a împins acţiunea spre o dramă populară, de natura *Năpastei* lui Caragiale de pildă, păstrînd totuşi cîteva elemente de comedie şi reminiscenţe lirice.

Originalitatea lui Gárdonyi nu constă în temă, ci în felul cum a ridicat el o problemă simplă la un înalt nivel literar, în realismul analizei psihologice, în observaţia şi reflectarea fidelă a raporturilor existente între ţărani, în multilateralitatea reprezentării acestor relaţii.

Despre ce este vorba în această piesă ? Imre, ţăran mijlocaş, care în tinereţea lui a fost un mare bătăuş şi chefliu, se îndrăgosteşte de Iuli şi, prin căsnicie, se transformă într-un om cumpătat, serios şi preţuit de tot satul. El făgăduieşte că nu va mai bea niciodată. Într-o zi, îi sosesc cîţiva oaspeţi şi cu această ocazie, la insistenţa nevestei, Imre gustă din pahar, pasiunea sa veche se trezeşte şi Imre se îmbată. Beat, îşi bate nevasta, brutalizează pe oaspeţi şi rupe, sparge tot ce se găseşte în casă. Nevasta îl părăseşte, iar Esti, văduva vecină, vrea să-l seducă. Imre îşi iubeşte soţia şi are remuşcări pentru slăbiciunea reînviată în el. Femeia nu vrea să se întoarcă pînă cînd nu-i va cere iertare, bărbatul însă nu vrea să se umilească. În sufletul lui, se dă o luptă ascuţită între orgoliul bărbătesc şi dorul de dragoste, de cămin şi copil. După multe suferinţe, Imre se duce — în actul al treilea — pînă la poarta Iuliei, dar nu poate intra. Apare băieţelul lor, Ianci, şi-l trage înăuntru, unde îl aşteaptă Iuli cu lacrimi în ochi şi gata de a rosti cuvîntul de iertare.

Piesa a fost călduros primită de publicul ţărănesc. Vizitînd sate unde pînă acum niciodată nu a fost teatru, dar şi unele cu tradiţii teatrale, lacrimile au licărit nu numai în ochii Iuliei, pe scenă, dar şi în ochii multor Iuli, Estere, Juji, Şari din sală. De cîte ori au auzit actorii exclamaţii ca acestea : „Nemernicul, cum îşi năpăstuieşte nevasta !", sau : „Ia uite-l, ăsta e badea András, vecinul meu!" etc., etc.

Astfel, Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe a putut constata, dintr-o experienţă de cinci luni, că cele mai reuşite „piese populare" ale clasicilor acestui gen nu sînt învechite, că ele sînt încă aproape de sufletul ţăranilor, iar reînvierea lor în repertoriul teatrelor de limbă maghiară este motivată şi recomandabilă.

Al. SOMBORI

meridiane

O controversă asupra artei actoriceşti

Revista „Le Théâtre dans le Monde"[1] publică o serie de articole legate de problema artei actoriceşti. Locul de frunte al sumarului îl ocupă confruntarea a două teorii privitoare la jocul actorului, între care, după cum ne arată cuvîntul introductiv, se împart artiştii din Occident, anume teoria „cea mai general recunoscută", a lui K. S. Stanislavski (pe care o rezumă Nina Gourfinkel), şi teoria promovată de dramaturgul şi omul de teatru Bertolt Brecht, care îşi expune concepţia „unei noi tehnici în arta de a interpreta pe scenă". În acelaşi număr, în cadrul acestei controverse îşi spun cuvîntul şi actorul francez Jean-Louis Barrault şi actorul englez Michael Redgrave.

Discuţia este, fireşte, deosebit de interesantă şi actualizează o veche problemă (ridicată, printre alţii, şi de Diderot), care a frămîntat statornic pe esteticieni şi pe oamenii de teatru ; anume, problema relaţiilor dintre arta dramatică şi viaţă, dintre scenă şi natură.

Miezul cercetărilor şi realizărilor lui Stanislavski, actorul şi regizorul, a purces tocmai de la faptul că, interpretînd pe scenă un anumit personaj, actorul are a face cu două realităţi : una — realitatea sa proprie, de om care îşi are gîndirea, sentimentele şi sensibilitatea sa proprie, experienţa şi condiţiile proprii ; cealaltă — realitatea personajului pe care îl interpretează, personaj uneori cu totul opus, alteori mai apropiat de individualitatea sa, dar totdeauna deosebit de sine. Diderot, recunoscînd şi subliniind faptul că pe scenă nimic nu se petrece exact ca în natură — sau, cum am spune noi, în viaţă —, arta scenică fiind o oglindire a vieţii, dar nu viaţa însăşi, iar actorul un om care se transpune în alt om, conchidea că actorul trebuie să treacă la o interpretare cît mai îndepărtată de comportarea sa naturală, să interpreteze călăuzit de raţiune, iar nu de sensibilitatea înşelătoare, de care de altfel enciclopedistul francez îşi bătea joc. În *Paradoxul asupra comedianului*, Diderot nu s-a putut desprinde, ca în alte scrieri de convenţionalismul secolului al XVIII-lea şi de arta mai veche a atitudinilor oarecum artificiale şi rigide, îndepărtate de tumultul vieţii cotidiene.

Recunoscînd situaţia „dublă" a actorului pe scenă, Stanislavski, spre deosebire de atîţia dintre înaintaşii săi, a ajuns la o concluzie diferită, susţinînd că actorul poate şi trebuie să se identifice cu personajul, iar aceasta tocmai cu ajutorul sensibilităţii şi al emoţiilor pe care le desconsidera Diderot. Acest fapt îl accentuează Nina Gourfinkel, în articolul „Actorul în concepţia lui Stanislavski", amintind de evoluţia artei actoriceşti şi de formarea concepţiei regizorale la marele om de teatru, „creator de ansambluri scenice nemaicunoscute pînă la el".

Stanislavski a fost mereu frămîntat de problema : cum poate actorul să se simtă cu tot sufletul în pielea personajului ? A căutat şi a găsit procedeele potrivite, pornind de la cunoscutele exerciţii fizice pentru a ajunge la interiorizarea personajului, la trăirea lui, la contopirea actorului cu rolul interpretat. Dacă în fiinţa actorului există o disociere, corpul său exprimînd pasiunea impusă de drama pe care o interpretează pe scenă, în timp ce sufletul său continuă viaţa-i cotidiană, această disociere se poate rezolva nu prin dedublarea conştiinţei, cum socotea Diderot, ci prin trăirea emoţională şi intelectuală a rolului, actorul transpunîndu-se pe cale afectivă în rol, fără a înceta însă să se controleze mereu. Aceasta este marea contribuţie a lui Stanislavski cu privire la arta actoricească, iar metodele sale sînt destul de fidel amintite în articol. Nina Gourfinkel are grijă să sublinieze că actorul, identificîndu-se cu personajul, potrivit metodelor stanislavskiene, nu-și pierde orice noțiune a realității, deoarece își păstrează controlul de sine și știe că „dacă ar fi cu adevărat în situația de pe scenă, el ar acționa și reacționa în felul acela : eu-azi-aici“.

---

[1] „Le Théâtre dans le Monde" (revistă editată de Institutul Internaţional de Teatru, cu concursul U.N.E.S.C.O.),vol IV.1955, nr. 1

Dacă putem fi de acord cu felul în care Nina Gourfinkel comentează teoriile și metodele stanislavskiene privind arta actorului, nu sîntem, în schimb, la fel de convinși că ea are dreptate cînd susține că Stanislavski „subordona din ce în ce grija prezentării scenice, nevoilor actorului“ și că la sfîrșitul vieții, marele om de teatru „nu mai atribuia cadrului scenic, care la început îl fascinase ca un scop în sine“, o valoare „decît în măsura în care acesta contribuia la redarea mai expresivă a acțiunii dramatice, adică a artei actorului“.

Desigur că actorul era în centrul preocupărilor regizorului sovietic și este drept că în „partitura scenică“, pe care a scris-o pentru *Othello* (1930), și în ultimele discuții asupra punerii în scenă a unor piese și opere, și mai ales a comediei *Tartuffe* (1938), Stanislvaski era frămîntat mai ales de interpretarea actoricească. Dar totdeauna el a înțeles că scopul final al străduințelor regizorului, actorilor și tuturor colaboratorilor din teatru este redarea cît mai fidelă și mai expresivă a lucrării dramatice, a textului, și aceasta a scris-o și a spus-o mereu, precum au subliniat-o și discipolii sau comentatorii săi, de la N. Gorceakov și V. Toporkov la N. Abalkin. Se știe că supratema — redarea temei fundamentale a piesei, a ideii călăuzitoare a dramaturgului — constituie țelul întregii activități regizorale și actoricești și numeroase sînt pasajele din *Munca actorului cu sine însuși* sau din lecțiile de regie, consemnate de Gorceakov, în care Stanislavski stăruie că sistemul său îl ajută pe actor să asigure o întruchipare scenică desăvîrșită a concepției dramaturgului.

Insistăm asupra acestui fapt însemnat, care îi scapă Ninei Gourfinkel, deoarece el constituie tocmai cel mai puternic argument împotriva obiecțiilor aduse de criticii sistemului stanislavskian, dintre care unii au dat prioritate actorului, mai ales improvizației actoricești, alții decorativității și fanteziei scenice, tinzînd aproape a anula textul dramaturgului. Firește, Bertolt Brecht nu este dintre aceștia, dar obiecțiile sale ating tocmai problema relațiilor dintre literatura dramatică și spectacol.

În articolul său, însoțit de bogate anexe, intitulat *Descriere sumară a unei noi tehnici de interpretare, care produce un efect de distanțare,* Bertholt Brecht propune o metodă cu totul diferită, cel puțin la prima vedere, de cea a lui Stanislavski și aceasta cu scopul de a trezi în spectator o atitudine „obiectivă și critică“ față de acțiunea înfățișată pe scenă. Noua tehnică, denumită „efect de distanțare“ *(effet d'éloignement, Verfremdungseffekt, effect of estrangement),* cere actorului să dezbare scena și sala de spectacol de orice „magie“, să renunțe voit la orice încercare de a crea pe scenă atmosfera unui loc determinat, sau de a suscita o stare sufletească printr-un anumit ritm în debit. Publicul nu trebuie să fie subjugat de temperamentul actorului, de jocul mușchilor săi încordați și, mai important decît toate, actorul nu trebuie să dea spectatorului iluzia că asistă la o acțiune naturală și spontană. Brecht susține că actorul trebuie să vădească spectatorilor caracterul de „lucru arătat“ al lucrurilor pe care el le prezintă efectiv pe scenă. Trebuie să se renunțe, zice el, la principiul celui de al patrulea perete, care, fictiv, ar separa scena de sală și întreține iluzia că acțiunea scenică s-ar petrece în realitate, și nu în fața publicului. Actorul știe și trebue să se știe că se adresează publicului. Actorul, desigur, imită pe un alt om (personajul), dar nu pînă la punctul de a face să se creadă că este însuși omul acela. Imitația de pe scenă este asemănătoare cu imitația din viață, cînd cineva imită pe un altul și, deși cei din preajmă știu lucrul acesta, ei fac haz sau caz, dacă imitația este convingătoare.

Tehnica propusă de Brecht și aplicată la unele teatre din Occident, mai ales cînd se reprezintă piesele acestuia, este opusă, așadar, tehnicii rolului simțit, tehnicii identificării actorului cu personajul. Pe scenă, „actorul nu trebuie să se identifice cu personajul. El nu-i Lear, Harpagon, Svejk — el îi arată *(shows, montre)* pe acești oameni. El spune cuvintele lor pe cît se poate de just, reprezintă comportarea lor... dar nu caută să-și închipuie și să facă pe alții a crede că s-a contopit cu aceia... Jocul său păstrează un aspect tehnic și caracterul unei propuneri“. Astfel, renunțînd la identificarea cu personajul, actorul nu-și mai spune rolul ca o improvizare, ci ca o citare. În această citare, trebuie redate toate nuanțele lucrurilor exprimate, iar gestul trebuie să aibă materialitatea gestului uman. Actorul nu face decît să citeze, „el nu joacă nici un rol, deoarece este admis că ceea ce relatează nu-l privește pe el, ci pe un altul. Atitudinea (actorului, *n.a.)* este aceeași ca și cum și-ar povesti pur și simplu amintirile“.

Care este scopul acestei tehnici a „distanțării" și folosul ei în teatrul de azi? Bertolt Brecht crede că, datorită acestei noi tehnici, se desprinde din cele petrecute pe scenă „gestul social", care este la baza tuturor evenimentelor, „gestul social" fiind definit de el ca „exprimarea prin mimică a relațiilor sociale între oameni într-o epocă anumită". Cu alte cuvinte, Brecht cere actorului să ia o atitudine critică față de personaj și de situațiile din piesă, să arate și ce se spune în text, și ceea ce nu se spune, să adopte o atitudine de critică socială. Cum actorul nu se identifică, nu se contopește cu personajul, el poate face critica personajului pe care îl prezintă sau, mai precis, „îl citează", ca să folosim limbajul lui Brecht. „În prezentarea evenimentelor și în conturarea personajului, el (actorul, *n.a.)* pune în lumină trăsăturile care aparțin domeniului social. Astfel, jocul său devine un colocviu (asupra condițiilor sociale) cu publicul căruia i se adresează." El face auditoriul să justifice sau să respingă aceste condiții, potrivit apartenenței sociale a celor din sală. Actorul nu consideră publicul ca o masă uniformă, nu se adresează tuturor la fel, el lasă și chiar adîncește deosebirile din sînul publicului. Actorul, uneori, ia partea personajului interpretat; alteori se manifestă împotriva lui; alteori adoptă o atitudine indecisă, dar în toate cazurile lucrul acesta trebuie să fie vădit pentru spectatori.

Dacă înțelegem bine ideile dramaturgului și omului de teatru Bertolt Brecht, noțiunea de „distanțare" privește atît relația dintre actor și spectator, cît și pe aceea dintre actor și personaj. Distanțarea actorului de eroul pe care îl citează și comentează la spectacol este întreprinsă cu scopul ca publicul să înțeleagă, mai ales pe căi intelectuale, structura personajului, poziția lui în condițiile specifice, strecurîndu-i-se astfel spectatorului tot felul de ipoteze, ca în cadrul unui experiment științific. Într-un loc, Brecht pomenește chiar de atitudinea omului de știință, de atitudinea istoricului. Într-adevăr, istoricul păstrează o distanță între el și evenimentele și modelele de comportare ale trecutului pe care le evocă. O astfel de atitudine științifică — inițial rezervată, chiar sceptică sau ipotetică — o propune Brecht actorului, pentru ca treptat, pe măsura efectuării experimentelor cu personajul, să se ajungă dacă nu la o certitudine, măcar la un stadiu problematic, care să frămînte mintea spectatorului, să-l facă să gîndească, scoțîndu-l din rutină și conformism. Că avem dreptate, tălmăcind astfel tehnica propusă, o arată înseși cuvintele lui Brecht, care subliniază că scopul efectului de îndepărtare sau de distanțare nu-i decît „de a arăta lumea într-o manieră interpretabilă".

Teatrului cu adevărat dramatic al lui Stanislavski, Brecht îi opune un nou fel de teatru, pe care îl denumește *teatrul epic.* Nici Brecht nu disprețuiește emoțiile, care stau la baza teatrului celălalt, dar le vrea suscitate pe o cale de-a dreptul intelectuală, așa cum se întîmplă, să zicem, cu spectatorii care asistă la teatrul de idei al lui Ibsen sau Shaw, al lui Tolstoi sau Cehov.

Sînt într-adevăr atît de opuse cele două teorii confruntate în revista „Le Théâtre dans le Monde"? Nu credem, dacă ne gîndim că și Stanislavski cerea actorului să judece „situațiile propuse", să desprindă supratema, adică problemele și ideile călăuzitoare ale textului, să-și păstreze — chiar în momentele de contopire cu personajul, de trăire a gîndurilor și acțiunilor lui — controlul rațional. Oare, actorii lui Stanislavski nu luau atitudine critică față de personaje, nu le înfățișau calitățile și defectele, nu subliniau aspectele pozitive și negative ale eroilor? Spectatorii lui Stanislavski nu erau imboldiți să cugete, să simtă, să iasă din rutina traiului cotidian? Diferența constă în aceea că Brecht cere, pe de o parte, ca actorul să pornească mai vădit la judecarea personajului său și a situațiilor de pe scenă, să fie un fel de „rezoner" și om de știință, care să citeze, să comenteze, să povestească de la un registru mai înalt (tocmai ceea ce propusese mai înainte Diderot), iar, pe de alta, ca regia (împreună cu actorii) să evite iluzia realității, a concretului firesc și, aparent, spontan pe care le asigurau și le asigură cu o deosebită măiestrie regizorii și actorii emuli ai neîntrecutului Stanislavski.

Această evitare a iluziei realității constituie punctul nevralgic al controversei și aici tehnica propusă de Brecht își are unele posibilități, dar și limitele, spre deosebire de mai larg valabila concepție a lui Stanislavski. Într-adevăr, dacă pentru unele piese de Shaw — să zicem *Cezar și Cleopatra,* unde însuși autorul, în reacția sa antiromantică, dezeroizează pe eroii istoriei și apelează mereu la inteligența critică a spectatorilor — sau pentru piese de Ibsen, Hauptmann, Strindberg și Pirandello — de pildă, *Șase personaje în căutarea unui autor* — metoda propusă de Brecht poate fi valabilă, nu tot la fel poate fi pentru marile drame, tragedii și comedii, unde autorii, de la Shakespeare la Goethe, de la Tolstoi la Cehov și de la Gogol la Caragiale, au pus în viața personajelor destule idei în stare să-și dovedească singure valențele, faptele de viață ale acestor personaje fiind atît de consistent și semnificativ împlinite de către dramaturgi, încît să poată înlătura necesitatea oricărui proces de lămurire, subliniat prin

„distanțare", prin vreun exces de intelectualizare.

Cum văd cei doi comentatori controversa Stanislavski-Brecht ? Jean-Louis Barrault caracterizează punctul de vedere al lui Stanislavski ca fiind în primul rînd al unui actor, pe cînd cel al lui Brecht e punctul de vedere al unui dramaturg. Primul cere sinceritate deplină și iluzie, celălalt, promovînd „valori mai reci", ocolește iluzia și cere actorului său să facă mai mult un fel de lectură cu personajul, decît să-l întrupeze. Barrault prețuiește mai mult, firește, pe Stanislavski, despre care spune că e „artist cu sînge cald", urmărind valori pozitive, dar că și-ar fi făcut cam prea multe iluzii despre întruparea totală a actorului în personaj. Cît despre metoda lui Brecht, ea conține cîteva adevăruri.

Actorul englez Michael Redgrave, recunoscînd lui Stanislavski și lui Brecht meritul că se adresează maselor, afirmă că amîndoi caută să predigereze pentru public textul piesei. Dar pe cînd Hollywoodul, zice Redgrave, predigerează textele, eliminînd orice comentariu social, autentic, Brecht — ca și Shaw — impune cu forța substanța unei piese, folosind mijloace didactice și dialectice. Sistemul lui Stanislavski îi pare mult mai de preț actorului englez, interpretul atîtor roluri capitale, de la Lear și Prospero la eroul din filmul *Suflete împietrite* („Browning version"). El susține că metodele lui Stanislavski dau roade, mai ales cînd personajele sînt unitare și clar definite. Redgrave face interesanta observație că în multe piese cu personaje pline de contradicții, cum este Prospero din *Furtuna*, autorul dramatic completează aceste personaje cu altele și astfel adevărul se desprinde nu din fiecare personaj, ci din întregul piesei. Prospero este completat cu Ariel și Caliban, cu aspectele luminoase și cu cele obscure ale naturii omenești, iar Lear capătă coeziune prin Kent, Gloucester, Edgar etc. Prin această observație, reiese limpede că regizorul și nu actorul asigură, în asemenea cazuri, semnificația spectacolului — și mai mult decît regizorul, dramaturgul însuși.

Redgrave apreciază unele puneri în scenă ale lui Brecht, dar realizările actorilor săi buni nu-i par mai bune decît ale acelora care aplică alte metode.

După cum vedem, controversa se poartă mai mult asupra procedeelor, și nu asupra năzuințelor progresiste, ce apar cu prisosință din expunerile celor două teorii. Să nu uităm însă că, pe cînd Stanislavski a oferit lumii un sistem complex (chiar dacă nu a reușit să-l scrie pe de-a-ntregul), Brecht propune mai mult o tehnică și cîteva obiective parțiale, desigur nu neglijabile în intenționalitatea lor, dar obiective care pot fi lesne accentuate în cadrul sistemului stanislavskian, dacă îl privim ca pe o creație vie, mereu susceptibilă de înnoiri și împliniri, așa cum și este pentru toți acei ce fug de încremenirea dogmatică și de rutina care tocește și șterge reliefurile adevăratelor semnificații.

Petru COMARNESCU

Shakespeare în China

A comunica cititorului și spectatorului chinez sensurile adînci ale creației shakespeariene este un lucru neasemuit de dificil. Deși de o valabilitate universal umană, personajele lui Shakespeare, conflictele care le pun față în față, cadrul în care evoluează au un specific cu puternice aderențe la o anumită tradiție istorică, socială și culturală, a lumii elisabetane în special. Transpunerea textelor lui Shakespeare într-o limbă — și, implicit, însușirea lor de către o cultură — cu tradiții proprii atît de străvechi și originale, cum sînt cele ale poporului chinez, ridică de aceea greutăți, la prima vedere, insurmontabile.

De altfel, așa se și explică de ce primele traduceri din Shakespeare în limba chineză sînt relativ recente : ele au fost făcute acum aproximativ 50 de ani în limba arhaică și se datoresc talentului și migalei lui Lu Hsun, părintele literaturii chineze moderne, care — totodată — are meritul de a-l fi făcut cunoscut publicului chinez și pe Cehov, tot prin traduceri în limba arhaică.

Primele încercări de a reda textele shakespeariene într-o limbă care să fie pe înțelesul unui număr cît mai mare de oameni au fost întreprinse în perioada 1920—1930, impulsul pentru aceasta fiind dat de mișcarea inițiată în acea vreme, pentru o literatură destinată poporului. Dramaturgul Tien Han a tradus atunci *Hamlet* și *Romeo și Julieta*. O mare dificultate întîmpinată la tălmăcirea lui Shakespeare a fost aflarea corespondențelor la nenumăratele imagini de duh, glume, jocuri de cuvinte, care abundă în piesele marelui dramaturg, populate de atîtea tipuri de hîtri, de bufoni filozofanți și filozofi ridicoli, precum și transpunerea pentaiambilor în forma poetică proprie literaturii chineze. Totuși, treptat-treptat, s-au găsit soluții. Tsao Wei-Feng, specialist shakespearian și profesor de literatură engleză, a transpus 20 dintre cele mai cunoscute opere ale marelui Will, printre care și *Othello*. Cele mai mari merite îi revin însă, fără îndoială, lui Ciu Șeng-hao, un literat de mare valoare, mort de timpuriu, în vîrstă de numai 32 de ani, din pricina mizeriei, și care și-a închinat zece ani de creație (1935—1944) traducerii a 31 de piese ale lui Shakespeare. În 1954, Editura de Stat pentru Literatură din Pekin a publicat o ediție în 12 volume, cuprinzînd textul comentat și adnotat al tuturor pieselor traduse de Ciu Șeng-hao, întregit cu textul a încă patru lucrări traduse de Tsao Wei-feng și alții.

Creația shakespeariană ridică probleme complexe și în domeniul interpretării. Cei care își asumă răspunderea traducerii lui Shakespeare trebuie să fie, în același timp, și poeți, și dramaturgi, și desăvîrșiți cunoscători ai limbii engleze și ai istoriei literaturii, și oameni de teatru, în înțelesul cel mai deplin al cuvîntului. Primele tentative serioase de a juca Shakespeare pe o scenă chineză au fost făcute în 1930 de gruparea progresistă Liga dramatică din Șanhai, care a prezentat *Negușătorul din Veneția*, în traducerea lui Ku Ciung-I. În 1937, Grupul dramatic experimental prezintă tot la Șanhai *Romeo și Julieta*. Spectacolul a mai fost reluat în timpul războiului, la Ciengtu, bucurîndu-se de o primire entuziastă din partea spectatorilor. Amănunt interesant : *Romeo și Julieta* este piesa lui Shakespeare care cunoaște cea mai mare popularitate în China. Lucrul e explicabil, dacă ne gîndim că această țară a cunoscut, multe veacuri de-a rîndul și pînă de curînd încă, tragedia căsătoriei feudale, silnice.

Elevii și absolvenții școlii superioare de artă dramatică și-au continuat activitatea artistică în tot timpul războiului. În refugiu, în condițiile nespus de grele din orașele asediate, cu decoruri și costume confecționate în pripă de ei înșiși, slăbiți din pricina hranei neîndestulătoare, supuși tuturor încercărilor războiului, ei n-au precupețit nici un efort pentru îmbărbătarea populației. Mare parte din repertoriul jucat în acea perioadă era alcătuit din piesele scriitorului englez ; în acest chip, opera shakespeariană a putut cunoaște o largă răspîndire.

În momentul de față, s-a pășit la o etapă nouă, atît în ce privește traducerea lui Shakespeare, cît și prezentarea lui scenică. Un colectiv în cadrul căruia colaborează specialiști shakespearieni — poeți, dramaturgi, lingviști, regizori și actori — lucrează în felul următor : odată tradusă, fiecare scenă în parte este jucată de actori, în prezența membrilor colectivului ; textul este apoi discutat în raport cu fidelitatea redării literare a originalului și în lumina posibilităților de interpretare scenică pe care le oferă traducerea propusă, stabilindu-se de comun acord soluția optimă. Preocupată de umplerea unui gol ce se face tot mai puternic resimțit, Academia Centrală de Artă Dramatică a înființat, la rîndul ei, un curs rezervat creației shakespeariene. Viitorii actori și regizori dobîndesc astfel posibilitatea de a-și forma în acest domeniu un stil care, fără a rupe cu străvechea moștenire teatrală a artei chineze, să fie cît mai adecvat redării scenice a operei nemuritoare a marelui dramaturg englez.

Știri din...

U. R. S. S.

◆ Teatrul Academic de Dramă din Riga a găzduit timp de o săptămînă primul festival „Primăvara teatrală a republicilor baltice".

În cele șapte zile ale festivalului, teatrele din republicile sovietice Lituania, Letonia, Estonia și Carelo-Fină au prezentat cele mai valoroase spectacole din repertoriul lor, selecționate prin concursuri republicane, care au precedat festivalul.

Este remarcabil faptul că teatrele participante la festival au prezentat de preferință lucrări mai puțin sau încă de loc jucate pe scenele sovietice.

Teatrul de Dramă al R.S.S. Carelo-Fine a înfățișat spectatorilor cunoscuta piesă a lui M. Andersen-Nexö *Ferma Dangaard*, prezentată în premieră unională pe scena acestui teatru.

La rîndul lor, solii artei teatrale estoniene au prezentat piesa *Casa de fier* a dramaturgului progresist estonian E. Tammlaan, mort în anul 1944 într-un lagăr de concentrare nazist. Piesa, al cărei subiect e axat în jurul unei greve a marinarilor de pe un vas ce transporta arme pentru trupele franchiste, a văzut întîia oară lumina rampei anul trecut, pe scena vechiului teatru estonian „Vanemuine".

Teatrul Academic de Dramă al R.S.S. Letone a prezentat tragedia filozofică a lui I. Rainis *Iosif și frații săi*, spectacol care constituie de asemenea o premieră unională.

În ceea ce privește arta scenică lituaniană, ea a fost reprezentată în cadrul festivalului de Teatrul Academic de Dramă al R.S.S. Lituaniene și de Teatrul Rus de Dramă din Vilnius.

Primul a prezentat o dramatizare după povestirea *Înecata* de A. Vennolis, iar cel de al doilea, drama eroică *Cetatea de pe Bug* de S. Smirnov.

Cele mai izbutite spectacole ale festivalului : *Iosif și frații săi* și *Înecata* urmează a fi reprezentate la Moscova.

◆ În cursul lunii iunie, s-a desfășurat la Moscova o Decadă a literaturii și artei armene.

Deși cronicile consemnează existența unei mișcări teatrale armene încă în anul 53 î. e.n., Armenia și-a dobîndit adevăratul său teatru abia în anul 1921, cînd puterea sovietică a inițiat construirea Teatrului Sundukian. De atunci, mișcarea teatrală armeană — luptînd cu greutățile începutului, în special resimțite pe planul dramaturgiei, săracă pe atunci în lucrări ancorate în realitățile tinerii republici sovietice — a mers consecvent pe drumul unei continue înfloriri. Stimulată de puterea sovietică, mișcarea teatrală armeană s-a îmbogățit în acești 35 de ani cu noi teatre (Teatrul Leninkan, Teatrul Rus de Dramă K. S. Stanislavski etc.), dobîndindu-și în același timp o dramaturgie națională reprezentativă, însumînd alături de lucrările clasicilor Sundukian, Demircian sau Zarian, pe acelea ale dramaturgilor contemporani.

În zilele Decadei, trei teatre armene au prezentat spectatorilor din Moscova cele mai izbutite spectacole ale stagiunii.

Teatrul Sundukian, spre exemplu, a reprezentat *Namus* de A. Șirvanzade, o lucrare clasică armeană, *Othello* de Shakespeare, *Egor Buliciov și alții* de M. Gorki, în timp ce Teatrul Stanislavski a oferit cîteva spectacole cu *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin, *Onoarea* de Șirvanzade, *Micii burghezi* de Gorki și *Întoarcerea* de M. Ovcinikov, inspirată din realitățile vieții colhoznice din Armenia.

◆ Casa Actorului a Societății Unionale de Teatru desfășoară o intensă activitate pe linia studierii cerințelor artistice ale spectatorilor sovietici. Numai în cursul acestui an, Casa Actorului a organizat 14 consfătuiri cu spectatorii, pe marginea premierelor prezentate de teatrele din Moscova.

La sfîrșitul stagiunii, Casa Actorului, în colaborare cu Comitetul executiv al Sovietului orășenesc din Moscova și cu ziarul „Sovietskaia Kultura“, a inițiat o conferință a spectatorilor pe marginea spectacolelor prezentate în stagiunea 1955/1956.

Conferința a reunit un important număr de spectatori, regizori, actori și dramaturgi.

Norvegia

◆ Teatrul Național din Oslo a anunțat că, la începutul anului viitor, va face un turneu de două săptămîni la New York, unde va reprezenta capodopera lui Ibsen *Peer Gynt*. Rolul principal va fi interpretat de marele actor norvegian Alfred Maurstad.

R. Cehoslovacă

◆ La Praga, stagiunea de vară a fost marcată de inițiativa interesantă și curajoasă a Teatrului Central al Armatei Cehoslovace de a reprezenta în aer liber piesa *Electra* de Sofocle. Pe de altă parte, menținîndu-se pe linia unui repertoriu de o cît mai vie actualitate, Teatrul Realist Zdenek Nesedly a înscris în repertoriul său estival o dramatizare de Iaroslav Nezval după romanul *Anul furtunos* de Antonin Zapotocky.

Teatrele sătești, care joacă un rol foarte important în viața artistică a țării, au adus, de asemenea, o contribuție prețioasă la repertoriul stagiunii de vară. O mențiune deosebită se cuvine Teatrului sătesc din Novojicin, pe scena căruia a fost montată piesa lui Nazim Hikmet, *Craniul*.

Franța

◆ Teatrul Experimental, condus de André Certes, care își desfășoară activitatea în localul Teatrului Comédie de Paris, a prezentat pentru prima oară în Franța, piesa dramaturgului belgian Paul de Bock *Litanie pentru muribunzi*.

Evocînd anii războiului, Paul de Bock readuce în scenă un crîmpei din viața de front. Pe cîmpul de luptă, doi soldați răniți își așteaptă neputincioși sfîrșitul. Cu cîteva ore în urmă, dușmani încă, luptînd în două armate adverse, cei doi răniți se înfrățesc prin suferința comună și resemnarea în fața morții. Culcați unul lîngă celălalt, cei doi ostași își evocă viața. Sînt vieți deosebite, trăite pe coordonate geografice diferite și, totuși, bogate în similitudini ; plini de uimire, ostașii descoperă că îi leagă bucurii și dureri aidoma, visuri și avînturi comune.

Iar cînd, descoperiți de echipele sanitare, sînt transportați în spatele frontului, cei doi ostași părăsesc cîmpul de luptă revoltați de inutilitatea sacrificiului lor și al camarazilor lor, de îngrozitoarele urmări ale nedoritului incendiu, care mistuie sufletele atîtor milioane de oameni.

Litanie pentru muribunzi de Paul de Bock este o patetică pledoarie împotriva războiului, un imn închinat vieții și oamenilor. Pe afișul teatral francez, spectacolul Teatrului Experimental a adus o notă realistă și profund umană.

◆ Festivalurile teatrale de vară, organizate de obicei în marile teatre în aer liber din cele mai diverse regiuni ale Franței, constituie astăzi un fenomen tradițional al vieții teatrale franceze.

De șase ani, locuitorii regiunii Arras au prilejul să asiste la un asemenea festival, organizat din iniţiativa formaţiei conduse de André Reybaz.

Anul acesta, ca şi în cei precedenţi, André Reybaz a prezentat în cursul lunii iunie un ciclu de spectacole cu *Peer Gynt* de Ibsen şi *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais. Locuitorii din Arras au mai putut asista la un spectacol inedit, deosebit de interesant şi bogat în semnificaţii, cu piesa *Le Repoussoir* a poetului spaniol exilat Rafael Alberti.

◆ Critica dramatică franceză, reunită din iniţiativa ziarului „Paris-Théâtre", a decernat spectacolului *Azilul de noapte*, prezentat de Sacha Pitoëf, pe scena teatrului l'Oeuvre, premiul Molière.

◆ În vara aceasta, Teatrul Naţional Popular a prezentat în cadrul Festivalului teatral şi muzical de la Bordeaux piesa lui A. P. Cehov, *Nebunul de Platonov*.

După cum declară Jean Vilar, directorul formaţiei, piesa e o lucrare de tinereţe a clasicului rus, scrisă înaintea cunoscutelor sale piese : *Pescăruşul, Unchiul Vanea, Trei surori, Livada cu vişini*. Infirmînd îndoielile unor oameni de teatru asupra autenticităţii piesei, Vilar a subliniat că departe de a fi un fals, piesa figurează într-o ediţie completă a operelor lui Cehov, tipărită mai de mult.

Scriitorul intenţiona să încredinţeze rolul principal unei actriţe care, speriată de lungimea textului, a respins propunerea. Reluînd manuscrisul, dramaturgul încercă să-şi refacă lucrarea, dar în cele din urmă o abandonă.

Versiunea franceză a piesei e datorată lui Paul Quentin, care a făcut în text unele modificări, pentru a reduce excesiva lungime a spectacolului (şase ore).

Nebunul de Platonov descrie viaţa agitată a unui învăţător de ţară, care, copleşit de mediocritatea existenţei sale, evadează din ea. Părăsindu-şi soţia, pe Saşa, o femeie liniştită, fidelă şi afectuoasă, Platonov, înzestrat cu un fizic foarte plăcut, încearcă să ducă o viaţă de Don Juan. Întîmplarea îi aduce în faţă pe Antonina Petrovna Voniţeva, văduva unui general, care şi-a pierdut după moartea soţului întreaga avere. Ducînd o viaţă plină de privaţiuni, hărţuită de creditori, Antonina Petrovna încearcă, la rîndul său, o evadare din mizerie. Frecventînd înalta societate, unde se dă drept femeie bogată, ea îl întîlneşte pe Platonov şi-l cucereşte. Curînd însă, Sofia, nepoata Antoninei Pavlovna, se îndrăgosteşte de Platonov şi îi cedează.

Soţia lui Platonov, copleşită de plecarea soţului, se sinucide. Nici Sofia nu-i însă mai fericită. Inconsecvenţa lui Platonov îi dă prilej de suferinţă şi, în cele din urmă, disperată, îl ucide.

În legătură cu acest spectacol, pe care presa franceză îl defineşte fără rezerve drept „premieră mondială", revista engleză „Stage" publică o informaţie, în care precizează că publicistul Basil Ashmore susţine existenţa a două traduceri ale aceleiaşi piese. Prima, intitulată *Nebunul de Platonov*, îi aparţine lui John Cournos, iar a doua, purtînd titlul *Un Don Juan rus*, lui Basil Ashmore. Cea de a doua traducere a fost prezentată mai de mult spectatorilor din Helsinki, Stockholm, Varşovia şi New York.

◆ Viitoarea stagiune teatrală va fi marcată de o absenţă, pe care parizienii iubitori de teatru o vor resimţi, desigur, dureros : compania Jean-Louis Barrault - Madeleine Renaud nu va mai figura pe afişele teatrale, deoarece — în ciuda valorii artistice incontestabile a întregii sale activităţi — nu mai dispune de local. Teatrul Marigny, unde parizienii se obişnuiseră de zece ani să găsească seară de seară pe unii dintre actorii lor preferaţi, nu mai este al lui Barrault. Acest înzestrat animator se vede şi el nevoit să se plece în faţa unor considerente de ordin comercial, care încă mai precumpănesc în viaţa teatrală din Franţa. Împreună cu ansamblul pe care-l conduce, el a făcut în cursul acestei veri un lung turneu prin America de Sud, jucînd *Hamlet* de Shakespeare, precum şi alte piese de Molière, Marivaux, Lope de Vega, Anouilh precum şi o pantomimă. În octombrie, compania Barrault-Renaud va poposi fie la Zürich, fie la Bruxelles, apoi se va produce pe o scenă londoneză, de unde va pleca din nou peste ocean, în Canada, apoi în S.U.A.

◆ Jean Cocteau şi-a propus să infirme axioma istorico-literară, potrivit căreia drama *Cromwell* de Victor Hugo ar fi practic „nereprezentabilă" din cauza lungimii ei, cît şi a compoziţiei, care nu ţine seamă de legile scenice. El a organizat o serie — deocamdată limitată — de spectacole în aer liber, cu această piesă, şi anume în marea Curte Pătrată a Louvre-ului. Autorul versiunii scenice este Jean Serge care, respectînd cu fidelitate textul lui Hugo, a izbutit totuşi să-i reducă durata de la 6 ore şi 20 minute la 2 ore şi 50 minute ! Dispozitivul scenic complex, permiţînd reconstituirea a optsprezece diverse „locuri ale acţiunii", este opera arhitectului scenograf Claude Pignot. În cadrul impunător al Louvre-ului, care a întregit şi a subliniat de minune nota de solemnitate uşor pretenţioasă a textului hugolian, a evoluat un ansamblu uriaş de 250 de persoane, în frunte cu Maurice Escande — în rolul titular —, Sacha Pitoëf, Gabrielle Robinne, Jeanne Fusier-Gir şi Anne Vernon.

R. P. Bulgaria

◆ Îmbrățișînd cu atenție toate aspectele esențiale ale fenomenului teatral, revista bulgară „Teatr" rezervă în paginile sale un spațiu bogat și problemelor de tehnică scenică, factor important în procesul realizării unui spectacol teatral.

Astfel, într-unul din ultimele numere ale revistei *(Teatr*, nr. 4), în articolul *Oamenii invizibili ai teatrului*, regizorul Svetozar Donev dezbate cîteva probleme privind activitatea personalului tehnic al teatrelor.

„Publicul cunoaște actorii — arată Svetozar Donev —, cunoaște viața lor și îi iubește. Actorii au raporturi directe cu spectatorii. Din nefericire, nu se poate spune același lucru despre cei din colectivul tehnico-artistic. De obicei, ei sînt mai puțin cunoscuți și despre ei se vorbește mai puțin. Pentru sala de spectacol, aceștia sînt colaboratorii „invizibili" ai regizorului, pictorului și actorului".

După ce în cuprinsul articolului, relevă rolul hotărîtor al colectivului tehnic în realizarea spectacolului și elogiază munca plină de abnegație desfășurată de multe ori în condiții grele de personalul tehnic, Svetozar Donev condamnă superficiala atenție pe care unii directori de teatre o acordă sectorului tehnic, ca și calificării personalului tehnic. Pe de altă parte — subliniază articolul — la multe teatre, deficiențele de construcție și utilare împiedică activitatea normală a sectorului tehnic.

„În teatrele noastre — scrie Svetozar Donev — se încetățenește o atitudine cu totul nejustă față de oamenii invizibili din teatre. Nici conducătorii artistici, nici administrația nu acordă atenția și încrederea necesară tovarășilor care lucrează pe scenă... Atitudini diferite determină impulsuri diferite în munca lor."

Pledînd pentru statornicirea unor relații de strînsă colaborare cu personalul tehnic, regizorul Donev își exprimă convingerea că, prin antrenarea tehnicienilor și muncitorilor din teatru în discuțiile creatoare care premerg realizării spectacolului, prin informarea lor asupra problemelor legate de montarea unei piese și asupra sarcinilor ce le revin ca și, mai ales, prin asigurarea unui minim de cultură generală și teatrală, se vor putea obține optime rezultate în activitatea sectorului tehnic al fiecărui teatru. În acest sens, autorul articolului apreciază favorabil inițiativa Ministerului Culturii al R. P. Bulgaria de a organiza cursuri de calificare pentru personalul tehnico-artistic.

„Entuziasmul, dragostea față de muncă vor da un impuls spre ingeniozitate, rafinament, în montarea spectacolului — scrie Donev. ...Trebuie să căutăm mereu a organiza munca noastră, în așa fel ca toți membrii colectivelor teatrelor noastre — unii mai mult, alții mai puțin — să poarte răspunderea pentru spectacol și să participe la montarea lui ca operă de artă."

Belgia

◆ Teatrul Național din Bruxelles și-a încheiat stagiunea cu prezentarea uneia din cele mai renumite scrieri ale dramaturgiei engleze din secolul al XVIII-lea, comedia *O noapte de încurcături* (titlul englezesc: *She stoops to conquer)* de O. Goldsmith. Regia lui Stuart Burge a imprimat spectacolului un ritm vioi, subliniat în chip fericit de pasajele muzicale compuse de Yvan Dailly.

◆ Théâtre du Parc a reluat, înainte de sfîrșitul stagiunii, dramatizarea lui Albert Arrault după romanul *Eugénie Grandet* de Balzac. Presa de specialitate a relevat înalta ținută a spectacolului, servit cu talent și măiestrie actoricească de un ansamblu omogen, în frunte cu André Bernier (bătrînul Grandet) și Jannine Valette (Eugénie).

Dacă în ce privește calitatea spectacolului, sîntem, în mod firesc, puși în situația de a reproduce aprecierile criticilor care l-au văzut, nu tot astfel stau lucrurile în privința dramatizării textului. Într-adevăr, Arrault și-a permis unele infidelități față de roman, dintre care cea mai importantă este că, în versiunea pentru scenă, Grandet moare în actul II, spectatorului oferindu-i-se în al treilea act priveliștea unei Eugénie orfane, rămasă stăpînă pe avere și resemnîndu-se să contracteze o căsătorie de conveniență. După cum se știe, acest deznodămînt „cuminte", „rezonabil", nu e și al lui Balzac. Dar — și tocmai aceasta e constatarea pe care ne-o sugerează comentariile criticilor pe marginea dramatizării lui Arrault — într-atît este de profundă autenticitatea tipurilor zugrăvite de marele creator al *Comediei Umane*, încît nici chiar o astfel de îndepărtare de la canavaua balzaciană nu le mai poate altera personalitatea. Chiar atunci cînd intră în acțiune, considerentele de ordinul „facilității redării scenice" sînt inevitabil împinse pe planul al doilea de intensitatea și veracitatea trăirilor sufletești înțelese și descrise de marele romancier. Regia (Paul Abram) pare să fi fost conștientă de acest lucru, deoarece elogiul ce i se aduce este de a se fi arătat „credincioasă spiritului romanului". La Théâtre du Parc, prin mijlocirea lui Arrault, Balzac a triumfat o dată mai mult

R. D. Germană

◆ Ca în fiecare vară, ansamblurile teatrale au desfăşurat o bogată activitate, dînd cicluri de spectacole în aer liber. Acest gen de reprezentaţii teatrale nu este practicat numai în localităţile şi regiunile unde natura oferă un cadru pitoresc, „decorativ", ci şi într-o serie de oraşe germane care au o tradiţie mai mult sau mai puţin veche în acest domeniu. Astfel, alături de spectacolele în aer liber, devenite tradiţionale de la Thale, în minunatul peisaj al munţilor Harz, mai trebuie menţionate: premiera comediei *Till Ulenspiegel* de C. Mandhelartz, la Bentheim; Festivalul de vară de la Rathen (Saxonia), unde au fost reprezentate *Alcadele din Zalameea,* de Calderon, în regia lui Wolfgang Böttcher, şi *Hoţii* de Schiller; în sfîrşit, spectacolele cu *Nathan înţeleptul* de Lessing, organizate de Teatrul din Görlitz.

◆ La Dortmund, a fost organizată la începutul verii o „Săptămînă spaniolă". Cu acest prilej, pe scenele teatrelor au fost reprezentate *Doamna nevăzută* de Calderon, *Povestea unei scări* de Vallejo, *Casa Bernardei Alba* de Garcia Lorca, *Nebuna înţeleaptă* de Lope de Vega, *Al treilea cuvînt* de Casona (piesă care se joacă întîia oară în Germania) şi, în sfîrşit, trei lucrări într-un act ale lui de Falla: *Viaţa scurtă. Marionetele lui Don Pedro* şi *Tricornul.*

R. P. F. Iugoslavia

◆ Teatrul Naţional sloven din Liubliana a iniţiat un concurs de lucrări dramatice care s-a bucurat de o largă participare.

Dintre numeroasele lucrări prezentate, premiul I a fost decernat piesei *Drumul spre Koromandij* de Dominik Smola. Premiile II şi III au fost atribuite, respectiv, pieselor *Lupa* de J. Javorski şi *Delir* de Igor Torkov.

Piesele premiate au fost incluse în repertoriul Teatrului Naţional din Liubliana.

Austria

◆ Compania de marionete din Salzburg, condusă de Hermann Aicher, şi-a reluat activitatea în oraşul de origine, după un îndelungat turneu în America de Sud. Succesul obţinut de marionetele austriece a fost excepţional, impunînd prelungirea călătoriei peste termenul fixat. În toamnă, compania intenţionează să întreprindă un turneu prin Spania şi alte ţări europene.

Anglia

◆ Pe scena renumitului Teatru Old Vic, londonezii au avut prilejul să revadă una din operele nemuritoare ale lui Shakespeare, *Troilus şi Cressida.* Regizorul Tyrone Guthrie a recurs la o formulă întrucîtva neobişnuită pentru un teatru de tradiţie, cum este Old Vic: a montat spectacolul în costume moderne. Priam, Hector, înţeleptul Ulysse, frumoasa Elena şi ceilalţi eroi ai piesei apar în vestminte menite să-i apropie, într-un fel, de viziunea spectatorului din zilele noastre şi să dea, după cum susţin criticii, o sporită pregnanţă şi semnificaţie generalizatoare scenelor care evocă nenorocirile şi distrugerile provocate de războiul dintre greci şi troieni.

◆ Theatre Workshop a prezentat Londrei un nou dramaturg: Brendan Behan, un irlandez în vîrstă de 33 de ani. Prima lui piesă — *Un individ ciudat* — este un protest împotriva pedepsei cu moartea. Behan, autor de eseuri şi de poezii foarte apreciate în Irlanda şi Franţa, are un „curriculum vitae" agitat şi încărcat de episoade sumbre: pînă în 1946, cînd a fost amnistiat, a petrecut opt ani în diverse închisori din Anglia, fiind condamnat foarte de tînăr pentru activitatea sa în cadrul unor asociaţii revoluţionare irlandeze. În închisoare, el a avut prilejul să cunoască îndeaproape psihologia deţinuţilor, a paznicilor şi a executorului, să stea de vorbă cu condamnaţi la moarte pînă chiar în clipele premergătoare spînzurării. Din această experienţă dureroasă, a rodit piesa *Un individ ciudat,* a cărei acţiune se petrece într-o închisoare. Eroul principal — un condamnat la moarte, care aşteaptă să fie executat — nu apare pe scenă, dar drama lui este sugerată prin mijlocirea acţiunilor, stărilor sufleteşti şi spuselor celorlalţi deţinuţi şi ale personalului închisorii.

Autorităţile britanice l-au autorizat pe Behan să vină în Anglia pentru a asista la premiera piesei sale.

◆ Postul britanic de radio şi televiziune B.B.C. a transmis o prelucrare radiofonică după piesa *Mama Curaj* de Bertolt Brecht, în regia lui P. D. Smith. Transmisiunea a fost repetată, deoarece s-a bucurat de o primire deosebit de entuziastă din partea ascultătorilor.

◆ Studenţii Academiei Regale de Artă Dramatică au dat o serie de reprezentaţii publice cu piesa *Donna Rozita* de F. Garcia Lorca. Regia: Ellen Pollock.

◆ Kosta Spaic, regizor de la Teatrul Naţional din Zagreb, a lucrat un timp în Anglia, la Teatrul din Nottingham, în cadrul unui schimb de experienţă. Pe de altă parte, regizorul John Harrison din Nottingham a pus în scenă mai multe spectacole la Zagreb.

◆ În sclipitoarea lui scriere din tinerețe, *Casele văduvului,* G. B. Shaw a întreprins o secțiune pe viu în țesuturile sociale ale Angliei victoriene. Sartorius, proprietarul rapace a nenumărate cocioabe și case insalubre din cartierele cele mai mizere ale Londrei, Blanche fiica lui hrăpăreață și rea, Harry Trench, profitorul inconștient, și cei doi paraziți mai mărunți Lickcheese și Cokane formează un cvintet de tipuri, care mai au încă numeroși semeni în societatea capitalistă de astăzi. Piesa a fost jucată la Londra, pe scena lui Unity Theatre, de ansamblul Unity din Merseyside.

Olanda

◆ Opinia publică și presa olandeză acordă deosebită atenție noii piese a dramaturgului Hugo Claus, *Logodnicul dimineții,* montată de Teatrul Municipal din Rotterdam.

Piesa zugrăvește un crimpei din viața unei familii de oameni nevoiași. Tatăl, un muzician neajutorat, trăiește ani de-a rîndul cu deșarta speranță de a termina într-o zi un mare concert. Băiatul (Thomas), un înapoiat mintal, și fata (Andrea), străini de frămîntările unei vieți zbuciumate, înecate în nevoi, își făuresc o lume proprie de visuri și iluzii. Doar mama, singura cu picioarele pe pămînt, luptă din greu pentru ameliorarea situației materiale a familiei. În disperare de cauză, ea decide să-și însoare fiul, în vîrstă de 19 ani, cu o verișoară de 30 de ani, foarte bogată. Andrea încearcă zadarnic să se împotrivească căsătoriei. Neputînd suporta pierderea fratelui și destrămarea iluziilor ei despre viață, Andrea se sinucide.

Întreaga presă olandeză este unanimă în a califica piesa lui Hugo Claus drept „realistă", deși argumentele invocate în acest sens de diversele ziare sînt în genere deosebite de concepțiile noastre asupra principiilor artei realiste.

S. U. A.

◆ Teatrul „Green Mews" de pe Broadway a montat recent o nouă piesă a scriitoarei Alice Childress, *Minți întunecate.*

Subiectul ales de autoarea americană e cam acesta :

În cadrul unui teatru newyorkez un grup de actori albi și negri, îndrumați de un regizor alb, lucrează intens la realizarea unui spectacol zugrăvind aspecte din viața negrilor din statele din sud. Spectacolul considerat ca un viitor succes al teatrului, este menit a deschide drumul spre afirmare unei tinere actrițe albe (interpreta rolului principal), înlesnind în același timp reapariția unor actori negri, îndepărtați de mult din celelalte teatre. Dar pe măsură ce pregătirile se apropie de etapa finală, actorii își dau seama că spectacolul va oferi o imagine trunchiată, înjositoare chiar despre situația negrilor. Deși vital interesați în realizarea spectacolului, actorii se opun categoric intenției regizorului de a prezenta premiera. Lupta deschisă dintre colectiv și regizor antrenează toate forțele actoricești, chiar și pe cele șovăielnice, nehotărîte, cu combativitatea tocită de prea multele înfrîngeri suferite, înclinate, datorită tristelor experiențe din trecut, să dea totdeauna dreptate albilor. În fața dîrzei atitudini a colectivului, regizorul va trebui, în cele din urmă, să cedeze.

Relatînd într-o cronică aspecte de la premiera piesei *Minți întunecate,* corespondentul ziarului „Daily Worker" reliefează în special strînsa legătură creată în timpul spectacolului între scenă și sală, cît și prelungitele aplauze și ovații cu care publicul a solicitat apariția la rampă a scriitoarei Alice Childress.

◆ Howard Fast a terminat de curînd o „fantezie în trei acte" intitulată *Generalul Washington și vrăjitoarea apelor.* Evocarea puternicei personalități a celui care a fost unul din animatorii și conducătorii militari ai luptei poporului american pentru independență, prilejuiește scriitorului o confruntare usturătoare a epocii lui Washington cu marasmul în care se zbate astăzi pseudodemocrația americană. Deosebit de sugestivă este scena în care Washington se visează peste veacuri, în „Statele Unite ale viitorului" și... se trezește în fața unei comisii a senatului, care-l anchetează pentru presupusa lui „activitate antiamericană". Principalul punct de acuzare este participarea lui Washington la mitingul „ilicit", ținut la Filadelfia la 4 iulie 1776, cînd a fost semnată și proclamată Declarația de independență. Dialogul imaginar între marele democrat al trecutului și mărunții slujitori ai oligarhiei capitaliste din S.U.A. de astăzi, ciocnirea între Washington — care îmbină seninătatea unei viziuni superioare asupra vieții cu combativitatea omului conștient de răspunderile sale — și maccarthyștii zilelor noastre sînt străbătute de un puternic dramatism.

◆ Longacre Theatre din New York a prezentat piesa lui Sally Benson, *Frumoasa tînără,* inspirată dintr-o povestire a lui F. Scott Fitzgerald.

Acţiunea se desfăşoară la New York prin 1915, în lumea marii burghezii. *Frumoasa tînără,* o fată de 16 ani, în urma contactului cu societatea burgheză viciată, se transformă într-o femeie speriată de viaţă, înşelată în propriile ei visuri despre oameni şi dragoste.

Piesa a trezit un puternic ecou în rîndurile spectatorilor şi în presa progresistă americană, ale cărei elogii contracarează dispreţul şi răceala manifestate de ziarele reacţionare.

Argentina

◆ Păpuşarii din Argentina au sărbătorit la 1 iulie ziua „patronului" lor, Sf. Simeon Salo, care a trăit în Siria în secolul VI. „Salo" înseamnă în siriană „nebun". Legenda spune că Simeon ar fi fost o fire năzdrăvană, care a combătut viciile şi răutatea oamenilor, luîndu-le în derîdere şi cam făcînd pe bufonul — pe „caraghiosul". Prin alegerea lui ca „patron" — alegere ce a fost definitiv confirmată de autorităţile ecleziastice în 1954 — păpuşarii argentinieni proclamă implicit orientarea satirico-moralizatoare pe care înţeleg să o dea artei lor.

◆ La Buenos Aires, a luat fiinţă de curînd o formaţie teatrală numită „Teatrul Nou". Tînărul teatru şi-a inaugurat activitatea prezentînd un spectacol format din trei piese scurte ale dramaturgiei italiene: *Polobocul* de L. Pirandello, *Comisarul de noapte* de Ernesto Grassi, precum şi o dramă de Rosso di San Secondo.

Grecia

◆ La Pireu, s-a constituit o formaţie teatrală al cărei conducător, Manos Kotrakis, s-a declarat partizan al repertoriului de conţinut. Traducîndu-şi intenţiile în fapte, noua formaţie a purces la pregătirea unui repertoriu, din care fac parte, printre altele, piesa *Dacă munceşti, mănînci,* inspirată din realităţile prezente ale Greciei, *Lord Byron,* evocînd viaţa marelui poet, *Don Carlos* de Schiller şi *Anna Karenina* de Tolstoi.

Brazilia

◆ Numirea unui nou director al Teatrului Orăşenesc din Rio de Janeiro a trezit un larg ecou în cercurile teatrale şi în presa braziliană. Salutînd noua direcţie a teatrului, multe ziare îşi exprimă în acelaşi timp speranţa că formaţiile teatrale braziliene vor întîmpina mai multă înţelegere din partea noului director în ceea ce priveşte cuantumul chiriei sălii. Cu acest prilej, ziarele reamintesc cu o legitimă revoltă exorbitanta chirie (11.000 cruzeiro) solicitată de vechea direcţie formaţiei conduse de Maria del Costa pentru spectacolele prezentate în acest teatru.

Italia

◆ „La Scena", buletin de informare teatrală, editat sub îngrijirea Institutului de Dramă Italian, ocupîndu-se într-unul din ultimele sale numere de cuprinsul revistei Institutului Internaţional de Teatru de pe lîngă U.N.E.S.C.O., relevă că numărul pe aprilie al sus-amintitei reviste cuprinde ştiri privind viaţa teatrală din şapte ţări şi anume: Belgia — 9 ştiri; Franţa — 16; Japonia — 9; Grecia — 7; Italia — 2; Anglia — 11; Statele Unite — 1. Repartizate pe genuri, ştirile privesc 43 de comedii şi drame, 4 opere, 4 balete, 2 operete şi 2 reviste. Din totalitatea acestui bogat material informativ, atrag în special atenţia comedia *Egloga* — care a fost reprezentată la Bruxelles şi a cărei paternitate este viu disputată de unii critici teatrali, deşi majoritatea istoricilor literari o atribuie lui Molière —, ca şi un scenariu de film, aparţinînd lui Jean-Paul Sartre, care a fost adaptat pentru scenă şi montat de Teatrul de Turneu din Paris.

◆ Autorul, regizorul şi actorul Eduardo de Filippo, animatorul formaţiei Scarpettiana, a cărui activitate se desfăşoară la Teatrul San Ferdinando din Neapole, a interpretat recent pe scena Teatrului Elizeo din Roma rolurile principale din propriile sale piese *Spune „da"* şi *Sic-sic, meşterul vrăjitor,* scrise în urmă cu un sfert de veac.

◆ Criticul Giuseppe Lanza, comentînd în revista „L'Osservatore" recentul succes milanez al comediei *Iza, unde mergi?* de Lodovici, scrie, printre altele: „Pentru a rămîne în problemele noastre, clasicii ne pot da, cu operele care-i consacră ca atare, un ajutor preţios, în virtutea veşnicei contemporaneităţi a poeziei ajunsă la culmi unde se contopesc adevărul şi înţelepciunea. Dar fermentul esenţial al unui teatru care nu vrea să se sterilizeze într-un tehnicism cu fond neutru, ci doreşte în mod serios să devină focarul societăţii, îl constituie operele contemporanilor, adică operele noi. Teatrul nostru nu poate nutri speranţe în ceea ce-l priveşte, pînă cînd, toţi — de la cel care distribuie milioane la cel care le primeşte sau aspiră să le primească, de la cel care slujeşte în presă, la cel care-şi consumă viaţa pe scîndurile scenelor — nu se vor convinge că reprezentarea decentă a unei piese în care un scriitor debutant încearcă să înfăţişeze un aspect al vieţii noastre, e un act de cultură mult mai viu şi mai important decît somptuoasa montare a unei opere nu prea valoroase a unui autor care a trăit cu un secol sau cu zece secole în urmă."

Japonia

◆ Repertoriul teatral japonez cuprinde mai multe piese din dramaturgia rusă clasică şi sovietică.

Majoritatea teatrelor „moderne" (termen care e menit să le diferenţieze de cele tradiţionale, de tipul Kabuki) s-au adresat în repetate rînduri dramaturgiei ruse şi sovietice, spectacolele realizate cîştigînd adeziunea unui public larg.

De curînd, unul din aceste teatre, „Hayu-Za" din Tokio, a prezentat *12 luni* de S. Marşak, înscriind în acelaşi timp în repertoriul său dramatizarea după *Suflete moarte* a lui Gogol. Este interesant de menţionat că regia spectacolului gogolian va fi asigurată de cunoscutul regizor Iosi Hidzikata, care şi-a desăvîrşit ucenicia la Teatrul Revoluţiei din Moscova.

Nu toate teatrele japoneze se arată însă dispuse a răspunde cu aceeaşi promptitudine cerinţelor stăruitoare ale majorităţii spectatorilor pentru un repertoriu de conţinut. De aceea, peisajul teatral japonez oferă şi aspecte mai puţin luminoase. Iată, spre exemplu, formaţia „Fetele atomice", cunoscută de cîţiva ani prin montarea de spectacole pornografice. Una din ultimele „premiere" ale formaţiei, *Cucerirea lui Marte*, descrie febrilele pregătiri întreprinse de nişte marţiene în vederea efectuării unui zbor interplanetar. Răspunzînd mai mult intereselor comerciale ale formaţiei decît celor ştiinţifice, tinerele marţiene evoluează pe scenă în cele mai sumare costume.

Pentru Japonia postbelică, puternic influenţată de cultura americană, apariţia acestor spectacole nu constituie un fenomen nici nou, nici neobişnuit. Ciudat pare însă faptul că producţiile pornografice ale formaţiei „Fetele atomice" sînt patronate de societatea „Siutiku", care se îngrijeşte şi de destinul străvechiului şi tradiţionalului teatru Kabuki.

Finlanda

◆ La ultimul concurs de artă dramatică scandinavă, premiul întîi a fost decernat lui Jussi Talvi, pentru piesa *În ajunul Vinerii Mari*. E povestea încercărilor unui tînăr ţăran sărac, care a dezertat din armată în timp de război, nu mînat de frică, ci pentru că nu voia să moară pentru rosturi care nu erau ale lui. Tînărul e osîndit la moarte. În noaptea dinaintea execuţiei, vegheat de preotul închisorii, condamnatul retrăieşte crîmpeie din viaţa lui. Spectatorul are sentimentul că în faţa reprezentantului societăţii care l-a judecat după legi pe care el nu le recunoaşte, cuvîntul *lui* — al condamnatului — cîntăreşte mai greu, experienţa *lui* e hotărîtoare şi lămuritoare : nu el este învinsul, pentru că în marea luptă a oamenilor simpli pentru o viaţă omenească, cei ce cad nu sînt, pînă la urmă, şi cei înfrînţi.

Autorul, deşi operează cu o simbolică cu rezonanţe religioase, puţin simplistă, şi deşi se pierde pe alocuri în consideraţiuni de un umanitarism nebulos, îşi duce eroul treptat, pe o linie ascendentă, spre o poziţie finală de clarificare. În regia lui Matti Aro, spectacolul este urmărit cu un interes deosebit pe scena Teatrului Naţional din Helsinki.

◆ *Mai bine e alături* este titlul sugestiv al unei comedii de Karin Mandelstamm, care tratează la modul ironiei uşoare problema lipsei de locuinţe şi a complicaţiilor pe care ea le pricinuieşte în viaţa unei familii. Autoarea îşi asumă şi regia spectacolului, care este reprezentat de Teatrul Mic din Helsinki.

Islanda

◆ *Bravul soldat Svejk* face ocolul pămîntului ; acum, a poposit la Reykjavik, unde Teatrul Naţional reprezintă o dramatizare de Karl Isfely, traducătorul în limba islandeză al popularului roman al lui Haşek. Versiunea lui Isfely se inspiră din dramatizarea în limba engleză realizată de Ewan McColl. La Reykjavik, *Svejk* se reprezintă în două acte şi 22 tablouri, în direcţia de scenă a lui Indridi Waage, rolul titular fiind deţinut de Robert Arn-Finnson.

cărţi-reviste

Adevărata faţă a lui Ibsen *

În perspectiva istorică pe care o creează o jumătate de veac de la moartea marelui dramaturg norvegian, micul volum intitulat modest *Note despre teatrul lui Ibsen* îşi propune reconstituirea figurii scriitorului care a reprezentat o adevărată revelaţie pentru literatura de la sfîrşitul secolului trecut. În varietatea interpretărilor de pe poziţii principiale opuse, care au colorat personalitatea lui H. Ibsen în mod contradictoriu, făcînd din el fie un anarhist, fie un aristocrat dispreţuitor al maselor, contribuţia unei explicaţii în lumina condiţiilor istorice, a semnificaţiei sociale a operei şi a concepţiei sale etice, este singura atitudine obiectiv-ştiinţifică.

Urmărind fazele de dezvoltare ale creaţiei ibseniene, autorul prezentului studiu deosebeşte principalele etape de cristalizare ale dramaturgiei lui Ibsen, în raport cu evenimentele sociale ce le determină. Prima perioadă, care reflectă epoca romantismului naţional în opere inspirate din istoria şi folclorul norvegian *(Războinicii din Helgoland, Olaf Lilienkranz* etc.), dovedeşte că drama istorică e pentru scriitor un refugiu în lumea eroilor din trecut şi un prilej de critică severă la adresa contemporanilor *(Pretendenţii la coroană)*.

Poemele dramatice *Brand* şi *Peer Gynt*, care marchează în opera autorului a doua perioadă de dezvoltare, înregistrează ecoul evenimentelor istorice ale epocii, caracterizate prin renaşterea „solidarităţii nordice" în faţa pericolului prusac. Aşa cum remarcă O. Drimba, în timp ce *Brand* este drama totalei abnegaţii în slujba unui ideal moral abstract, exprimînd „revolta în sine" şi nu în scopul schimbării raporturilor sociale, *Peer Gynt* exprimă o satiră a societăţii timpului, atenuată doar de farmecul concepţiei populare şi de evadarea în lumea legendei, din care îşi trage seva.

În caracterizarea pieselor de maturitate ale lui Ibsen, autorul menţionează — în lumina textelor — o înnoire în concepţia dramaturgului, prin coborîrea de la problematica abstractă a omului izolat la lupta directă în cadrul frămîntărilor sociale. El observă că Ibsen ajunge la abandonarea „esteticii considerată ca avînd o valoare în sine" şi că abordează pentru prima oară problema adevărului pe plan social, considerînd că „adevărul şi libertatea sînt adevăraţii stîlpi ai societăţii". *(Stîlpii societăţii.* 1877) Deşi nici aci marele nordic nu sezisează explicit bazele materiale ale putreziciunii morale şi se dovedeşte ataşat mai mult de „ideea" de progres, fără a întrezări soluţia revoluţionară, constatarea „contradicţiei dintre destinul omului şi organizările sociale actuale, pe care le-au fundat oamenii" apare drept o poziţie clară — deşi limitată — faţă de problema înnoirilor societăţii.

Realismul dramaturgiei ibseniene se afirmă în special odată cu apariţia primelor drame de ecou european: *Casa de păpuşi* (1879), *Rosmersholm* şi *Liga tinerimii*, care constituie — pe planuri diferite — aceeaşi pledoarie pentru relaţiile morale fireşti în familie şi pentru libertatea ideală a omului în genere. Continuînd cu *Un duşman al poporului* (1882), interesantă mai ales pe linia definirii concepţiei etico-sociale a dramaturgului, opera lui Ibsen înregistrează o notă defetistă, decepţionistă, ce caracterizează ultimele drame: *Hedda Gabler* (1891), *Raţa sălbatică, Constructorul Solness* şi *John Gabriel Borckmann* (1896), în care eroii se prăbuşesc zdrobiţi de insucces, sau condamnaţi de orgoliul lor inadaptabil la condiţiile de viaţă obişnuită.

Teatrul lui Ibsen — arată cu dreptate autorul studiului de faţă — este o dramaturgie de idei, nu o literatură exclusiv tezistă. Scriitorul pune probleme, la care sîntem tentaţi să reflectăm, fără a-şi impune propriile soluții, selectînd în problematica pieselor sale un material viu — pe baza preferinței ideilor proprii — care îi sugerează linia conflictului dramatic și pregătește conturarea caracterelor esențiale.

---

* *Ovidiu Drimba*, **Însemnări despre teatrul lui Ibsen. Mica bibliotecă critică, E.S.P.L.A. 1956**

De aceea, eroii săi sînt oameni complecși, măreți, frămîntați de probleme, figuri excepționale ce acționează pe linia revoltei morale împotriva lumii ce-i înconjoară. Fizionomia eroului ibsenian se definește astfel pe linia individualității puternice, a cărei intransigență e o adevărată pledoarie pentru ridicarea morală a societății.

Studiul închinat de O. Drimba dramaturgiei lui Ibsen pune în lumină adevărata semnificație psihologică și socială a operei, precum și realismul creației scriitorului — pe baza unei metode de riguroasă argumentare și exemplificare de texte — constituind un auxiliar prețios pentru înțelegerea teatrului marelui nordic.

M. M.

In legătură cu „Vlaicu Vodă"

Sînt autori care rămîn în fondul unei literaturi prin mijlocirea unei singure opere. *Vlaicu Vodă*, unica piesă a lui Al. Davila, a intrat astfel în patrimoniul clasic al dramei noastre istorice, oferind oricînd cititorilor sau spectatorilor săi o autentică poezie dramatică romînească.

Noua ediție a operei apărută în „Biblioteca pentru toți" nu poate constitui decît un prilej binevenit de revenire și meditare asupra acestei piese clasice. Textul, care aparține celei de a cincea versiuni, reprezintă forma clasică a piesei în redactarea definitivă a lui Al. Davila, care, în exigența sa artistică, „nici pe acest al cincilea avatar al lui Vlaicu nu l-a considerat ca fiind cel de pe urmă". Prin studiul care precede piesa, această ediție destinată uzului marilor mase de cititori — și în primul rînd elevilor și studenților — dobîndește o și mai mare utilitate. Cu atît mai mult, cu cît asupra activității și operei lui Al. Davila ne lipsește o lucrare monografică, o vedere de ansamblu cuprinzătoare. *Vlaicu Vodă* este o piesă mult prea cunoscută pentru a fi recenzată în cîteva rînduri.

Dezvăluind un moment semnificativ din perioada închegării statului feudal, Al. Davila a creat în *Vlaicu Vodă* eroi de dramă, viabili prin problematica lor sufletească, cu pasiuni autentice, care acționează într-un desăvîrșit cadru artistic. Studiul — semnat de Simion Alterescu — care precede opera, caută în primul rînd să valorifice conținutul social și ideologic al piesei. Autorul prefeței trece în revistă, în mod sumar, activitatea lui Davila în cadrul directoratului Teatrului Național, preocupările sale innoitoare, care au dus la un substanțial avînt al primei noastre scene. După o scurtă incursiune biografică, studiul ne trasează coordonatele principale ale dramei *Vlaicu Vodă*, fundalul istoric pe care se înalță construcția piesei.

Analizînd acțiunea și caracterizînd personajele, autorul studiului acordă o deosebită și justificată atenție viziunii istorice a lui Davila, conținutului politic al piesei, urmărind măsura în care drama reflectă în mod veridic epoca.

Figura complexă a lui Vlaicu ne este revelată în trăsăturile fundamentale de caracter ale eroului — patriotism autentic îmbinat cu ura împotriva cotropitorilor, dorința de a închega un stat feudal liber și independent: „Tocmai aceste caracteristici esențiale ale lui Vlaicu fac ca portretul domnitorului să fie veridic istoricește, să fie expresia tendințelor forțelor înaintate ale vremii."

Sub același unghi de vedere este prezentată și figura Doamnei Clara, care apare drept una din cele mai proeminente figuri din galeria eroinelor literaturii noastre istorice.

Citind această prefață, care reconsideră opera în adevărata intenție a autorului și în realizarea ei artistică, completînd chiar imaginea oferită asupra sec. XIV muntean, printr-o judicioasă analiză a epocii, orice cititor s-ar putea declara satisfăcut, dacă n-ar citi imediat piesa.

În cazul acesta se ridică cîteva întrebări legitime.

Deși nu intenționăm să analizăm această dramă clasică — insuficient studiată de istoria literaturii noastre — nu putem totuși trece cu vederea deosebita sa valoare artistică, care în mod arbitrar a fost despărțită de conținut în prefața mai sus amintită. Subliniind forța ideilor care se desprind din înlănțuirea piesei, studiul acordă prea puțină importanță însușirilor artistice, teatralității din *Vlaicu Vodă* și faptului că lupta dintre tendințele înrobitoare ale catolicismului maghiar și aspirațiile spre independență ale statului feudal romînesc se oglindesc într-o piesă de teatru, într-o dramă cu legile sale specifice. Ar fi fost interesant să aflăm trăsăturile proprii eroului, trăirea sa intensă, caracterul său deosebit de interesant ca personaj scenic prin simularea pasivității și a supunerii pe care o afirmă și în dosul căreia se simte o voință puternică și conștient dirijată.

Caracterul oarecum didacticist al studiului, restrîns în tiparele unei stricte determinări istorico-sociale, ne-a privat de analiza compoziţiei măiestrite a dramei, de detectarea acelor elemente care conferă piesei o ţinută clasică.

De asemenea, poate ar fi fost util ca piesa lui Davila să fie raportată în cadrul general al dramei istorice romîneşti, stabilindu-i-se locul şi greutatea specifică între *Despot Vodă* şi *Răzvan şi Vidra* de pildă.

Evident, reflexiile noastre nu au calitatea unor observaţii critice amănunţite — ci ţin mai mult de natura întrebărilor pe care un lector iubitor de teatru şi le pune citind drama lui Al. Davila şi studiul în ansamblu interesant, care o precede.

R. C

Revue d'Histoire du Théâtre

Societatea de istorie a teatrului, fundată în Franţa în 1932 şi al cărei preşedinte activ a fost mulţi ani de-a rîndul (1938—1951) marele animator al scenei, Louis Jouvet, desfăşoară o vastă şi rodnică activitate de cercetare, analiză, înregistrare şi popularizare a fenomenului teatral mondial din trecut şi de astăzi. Precum se arată în documentul programatic semnat de Jouvet şi reprodus fragmentar pe coperta interioară a revistei, societatea nu urmăreşte numai „să îmbogăţească istoria teatrului veacurilor trecute, ci şi să ofere istoricilor viitorului oglinda fidelă a vieţii dramatice contemporane, de la scena tragediei sau comediei la estrada muzic-holului sau la arena circului, fără a trece cu vederea arta marionetelor".

Este de la sine înţeles că atingerea obiectivelor indicate se cerea sprijinită, printre altele, de o activitate editorială. De aceea, societatea publică, adesea în colaborare cu Centrul naţional francez de cercetări ştiinţifice, numeroase lucrări — studii, monografii, biografii — şi are o revistă proprie, „Revista de istorie a teatrului", care a succedat acum opt ani „Buletinului Societăţii istoricilor teatrului", ce apărea tot la Paris sub aceeaşi egidă, dar se adresa exclusiv unui cerc mai restrîns de erudiţi şi oameni de strictă specialitate.

Prin bogatul lui cuprins, numărul 3—4 al revistei, pe care-l avem în faţă — 150 de pagini tipărite în condiţii ireproşabile — ilustrează şi totodată sintetizează în chip grăitor multiplele aspecte ale sferei de preocupări proprii societăţii. Am depăşi cu mult limitele spaţiului de care dispunem, dacă am încerca să ne oprim, fie şi numai pe scurt, asupra tuturor materialelor, interesante, dense şi scrise într-un stil de o mare simplitate şi claritate, lipsit de pretenţiosul spirit academic. Totuşi, nu putem să nu amintim aci cel puţin unele dintre ele.

În articolul „E.T.A. Hoffmann şi psihologia actorului", Maurice Gravier, plecînd de la ideile enunţate în dialogul hoffmannian „Suferinţele ciudate ale unui director de teatru", stabileşte o interesantă paralelă între punctul de vedere al romanticului german asupra naturii măiestriei actoriceşti şi opiniile corespunzătoare ale lui Diderot, sintetizate în celebrul său *Paradox asupra comedianului*. Şi unul şi altul, şi romanticul, şi enciclopedistul, apreciază — mai mult decît „jocul de temperament", bazat cu precădere pe sensibilitate — efortul conştient, lucid al actorului care, în toate fazele muncii sale asupra unui rol, gîndeşte, se controlează, îşi cîntăreşte gesturile şi inflexiunile. Hoffmann mai recomandă stăruitor actorilor să se cultive neîncetat, precizînd că frecventarea marilor scriitori le va întări şi dezvolta talentul.

Istoricii teatrului vor găsi un amplu material informativ în articolul foarte documentat şi bogat în amănunte precise, semnat de Jeanne Lejeaux : „Decorurile de teatru la colegiile de jezuiţi". Icoană a unei concepţii scenografice axate pe un decorativism pompos şi a unei mentalităţi „ce ne-a devenit străină" (precizează autoarea), decorurile realizate pentru spectacolele jezuiţilor din sec. al XVIII-lea şi al XIX-lea au totuşi un loc însemnat în evoluţia acestei laturi a artei spectacolului, deoarece reprezentaţiile de la colegiile de jezuiţi au contribuit, prin notorietatea lor, la răspîndirea gustului pentru teatru în pături tot mai largi.

Asociindu-se la omagiul pe care Portugalia l-a adus primului şi celui mai celebru dintre autorii ei romantici, Almeida Garrett (1799—1845), cu prilejul centenarului morţii sale, revista publică documentata comunicare a lui Luiz Francisco Rebello despre acela care vedea în restaurarea teatrului portughez, cum însuşi a spus, „o chestiune de independenţă naţională".

Cele trei scrisori adresate de Jacques Copeau lui Silvio d'Amico în legătură cu punerea în scenă a *Misterului Sf. Ulviva,* la Florenţa, ni se par deosebit de preţioase, pentru că ele vădesc, odată mai mult, pe lîngă entuziasmul şi pasiunea pentru teatru a lui Copeau, adînca lui conştiinciozitate şi respectul lui faţă de opera dramatică, excepţionalul lui simţ de răspundere pentru ceea ce putea face el, ca regizor, spre a pune în valoare implicaţiile şi posibilităţile textului. Cităm, cu titlu de amănunt minor, deşi nu lipsit de semnificaţii, pasajul în care Copeau îşi exprimă, cu sfială, dorinţa de a-i fi puse la dispoziţie o seamă de scrieri italiene despre commedia dell'arte, deoarece — scrie el, textual — „sînt sărac și șovăi să le comand". De asemenea, pe iubitorul de teatru bucureștean îl poate interesa faptul că, în una din scrisori (8.V.1933), J. Copeau semnalează colaborarea lui cu André Barsacq, autor al schemei punerii în scenă a operei amintite realizate de Copeau.

Sumarul revistei mai cuprinde și o seamă de rubrici, cum sînt comunicările — din care desprindem pe aceea, deosebit de interesantă, despre reprezentarea pieselor lui Shakespeare la Paris în perioada 1855—1878, de către trupe de teatru italiene, in rîndurile cărora figurau actorii renumiți : Rossi, Salvini și Ristori. De asemenea, In Memoriam, Viața Societății (de istorie a teatrului), Expoziții, Note și Informații. O mențiune specială merită rubrica bibliografică cu care se încheie revista. Aceasta conține un mare număr de lucrări deosebit de interesante, clasate pe teme și epoci, cu indicația izvoarelor și constituie un minunat îndreptar pentru cercetătorii de specialitate sau chiar numai pentru iubitorii teatrului.

„The Stage" *

Săptămînalul londonez „The Stage" stă, fără îndoială sub semnul categoriei publicistice a „informației". Dar cititorului i se oferă aci o informare cuprinzătoare, care depășește simpla consemnare a „faptului divers" teatral, prin consecventa subliniere a tot ce reprezintă — deopotrivă, la Londra, în marile centre ca și în localitățile provinciale mai obscure — o preocupare artistică interesantă. Nici o ramură și nici un aspect al activității scenice nu sînt omise. Ele sînt comentate la rubricile fixe corespunzătoare, care figurează în fiecare număr al publicației. Menționăm, în treacăt, importanța simptomatică ce se acordă spectacolelor televizionate (principalul rival actual al teatrului propriu-zis, cu scenă și sală, așa cum îl cunoaștem și îl iubim cu toții) și prezența nelipsită a două rubrici, una oglindind un gen neuzitat la noi în țară, genul spectacolelor (mai ales de estradă) pe gheață, iar cealaltă, rezervată teatrului de marionete și de păpuși, mărturie a unei bogate activități în acest domeniu.

Foarte numeroasele cronici, dacă nu se opresc în amănunțime asupra multiplelor fațete ale piesei și spectacolului consemnat, au, în schimb, meritul de a evita verbozitatea și — deși succinte — izbutesc să le prezinte cititorului în datele lor esențiale, însoțite de punctul de vedere al revistei.

E regretabil, firește, că nu găsim în „The Stage" și unele articole de mai mare întindere, care să trateze problemele nodale ale vieții teatrale din Marea Britanie. Lipsa lor nu este împlinită decît parțial de cîte un unic material mai mare, întîlnit în fiecare număr și consacrat fie prezentării unei personalități marcante — actrița Flora Robson, de pildă (nr. 3919 din 24 mai) —, fie unei acțiuni interesante „Un teatru pentru scriitori și pentru popor" (nr. 3917 din 10 mai).

T. STAICU

---

* mai — iunie 1956

calendar

O figură proeminentă de actor realist, a cărui activitate s-a extins pe cuprinsul a șase decenii, a fost aceea a lui *Ion Petrescu*, născut în 1851, dispărut la 6 noiembrie 1932. Interpret remarcabil atît în dramă, tragedie cît și în comedie, Iancu Petrescu a știut să reprezinte pe scenă, cu mult adevăr, personaje istorice din dramaturgia originală și străină — țărani, ostași sau regi — întrupînd cu autoritate și umor pe „burtă-verzii" noștri, cum remarca un cronicar dramatic al timpului.

Omul, care a fost scos din teatru în 1880 pentru... lipsă de calități artistice, datorește dezvoltarea marelui său talent lui I. L. Caragiale, care — în scurtul timp al directoratului său — i-a dat posibilitatea de a aborda cu curaj roluri de prestigiu din repertoriul clasic, alături de alte creații ce l-au consacrat definitiv în galeria marilor actori ai timpului.

Elev al lui C. Dimitriade și Șt. Vellescu la Conservatorul din București, I. Petrescu și-a afirmat vigurosu-i talent pe parcursul a trei generații: în tinerețe cu Millo și Pascaly; la maturitate, alături de Gr. Manolescu și C. I. Nottara; la bătrînețe, împreună cu pleiada de actori realiști care au ilustrat mișcarea teatrală după primul război mondial. Caracterizat de Al. Davila drept un „artist genial", I. Petrescu a făcut dovada admirabilei virtuți a statorniciei și efortului creator în teatru, nu numai în țară, ci și cu ocazia turneului său la Viena, unde a jucat la Karltheater în 1891/93. Dintre numeroasele roluri create de acest mare actor, amintim pe Tomșa *(Despot Vodă)*, Dragomir *(Năpasta)*, Tănase *(Răzvan și Vidra)*, Carabăț *(Viforul)*, Jupîn Dumitrache *(O noapte furtunoasă)*, Trahanache *(O scrisoare pierdută)*, Manasse etc., în dramaturgia originală, precum și vasta galerie de tipuri din repertoriul teatrului universal: în tragediile lui Shakespeare, în melodramă *(Doi sergenți, Mîndrie și amor, Două orfeline)*, în drama romantică *(Ruy Blas, Kean, Marion Delorme, Marele Galeatto* etc.). Dar mai presus de toate, a fost un interpret remarcabil — și adesea traducător — al operei dramatice a lui H. Ibsen *(Rosmersholm, Un dușman al poporului, Stîlpii societății* etc.).

Acum 105 ani, s-a născut *Ștefan Iulian*, unul dintre marii noștri actori de comedie, care au ilustrat scena națională în a doua jumătate a secolului trecut.

Dovedind o reală înclinare pentru teatru, Șt. Iulian care făcuse parte, încă adolescent, din trupa Vlădicescu-Tardini, fu descoperit de Pascaly și adus la „Național", unde își dezvălui curind multiplele resurse ale talentului său. Răpus de o boală necruțătoare în puterea vîrstei (31 iulie 1892), la cîteva zile numai de la moartea marelui Gr. Manolescu, Iulian a avut totuși timpul — într-o scurtă și zbuciumată existență — de a întrupa cele mai variate tipuri dintr-un bogat repertoriu de comedie, de la Alecsandri și Caragiale pînă la Molière *(Vicleniile lui Scapin)*, Gogol *(Revizorul)* și operetele în floare pe timpul său *(Voievodul țiganilor, Bocaccio* ș.a.).

Admirator al lui Millo, a cărui artă realistă a constituit tradiția puternică și o adevărată școală de creație dramatică a teatrului romînesc, Iulian a fost un talent original, cu o intuiție sigură în sezisarea caracterului uman și o mare forță de reprezentare a vieții. Dar spre deosebire de Millo, care punea accentul pe dezvăluirea vieții interioare a personajelor, biciuind defectele de caracter, considerate ca un reflex al societății — ceea ce necesita o înțelegere mai subtilă și mai adîncă a rolurilor — Iulian se oprea mai mult la aspectele exterioare ale vieții, pe care le reda cu o adevărată măiestrie și o desăvîrșită artă a detaliului.

Dacă nu a găsit condițiile de afirmare a forței sale artistice în „localizările" pieselor străine, în schimb, în comedia originală — care făcea să trăiască pe scenă adevărate tipuri din societatea noastră — Iulian a descoperit calea creațiilor sale autentice. Alături de Ciubăr-Vodă *(Despot Vodă)*, Postumiu *(Fîntîna Blanduziei)*, Scapin *(Vicleniile lui Scapin)* ș.a., Iulian a întrupat excelent personaje din comediile lui I. L. Caragiale. Modul în care interpreta el pe Nae Ipistatul *(O noapte furtunoasă)* sau pe comisarul Pristanda *(O scrisoare pierdută)* poartă pecetea marii arte realiste. Căci Iulian nu reda numai un simplu individ, ci realiza *tipul* cumulativ al întregii categorii umane reprezentate. El accentua și îngroșa în jocul său trăsăturile caracteristice ale personajelor pentru a sublinia — în acest mod — îndeosebi ridicola fizionomie morală a contemporanilor pe care-i satiriza.

A fost un mare actor popular, în arta căruia spiritul de observație, inspirația sinceră, experiența scenică și intuiția artistică au avut rolul unei adevărate școli pentru desăvîrșirea talentului său autentic.

Talentul și cariera dramatică ale marii actrițe *Eleonora Duse* — de la moartea căreia s-au împlinit la 6 august, 30 de ani — au fost de o rară precocitate. Interpretă a Juliettei la 14 ani, ea a devenit celebră la 22, directoare de trupă la 27, fiind comparată cu marea ei contemporană Sarah Bernhardt, pentru strălucitele ei creații. Comediană de sentiment și de inegalabilă expresivitate a zbuciumului interior, Duse a știut să redea — grație unui joc plin de farmec și emotivitate adîncă — elanurile și pasiunea cea mai intensă a dramelor, pe care le trăia în scenă. Cu excepția cîtorva piese de C. Goldoni *(Pamela, La locandiera)* și a dramei lui Etchegaray, *Il gran Galeatto*, repertoriul marii artiste a fost prin excelență acel al teatrului francez de la sfîrșitul secolului trecut (Dumas-fiul, V. Sardou). Succesele obținute cu : *Dama cu camelii, Francillon, Denise, Soția lui Claude, Fedora* ș.a. i-au asigurat un adevărat triumf, nu numai în Italia (Roma, Milano, Turin), ci și dincolo de granițele țării, culminînd cu strălucitele turnee în Franța, Rusia, S.U.A. și America de Sud.

Eleonora Duse a fost admirată de publicul romînesc în anii 1906 și 1907, cînd a prezentat marile ei creații în : *Santoza, Francesca da Rimini, Dama cu camelii* — cu acea grație fascinantă și adîncă emotivitate, caracteristice artei sale.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

I P. 2, c. 2173

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — Bucureșt
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu, 23—25 București — c. 1897